Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von Robert Schumann

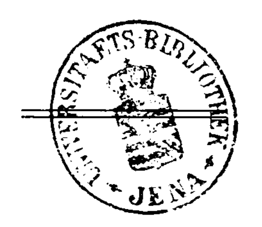
(Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit
dem **„Musikalischen Wochenblatt"**)

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

Schriftleitung:

Prof. **Friedrich Brandes**

Universitätsmusikdirektor



81. Jahrgang 1914



LEIPZIG

Verlag von Gebrüder Reinecke

Herzogl. Sächs. Hofmusikalienverleger

Inhalt

I. Leitartikel, Biographisches, Feuilletons

II. Musikbriefe

III. Musikfeste

IV. Ur- und Erstaufführungen

V. Vaterländische Gedichte

VI. Rundschau

A. Oper

(Vergl. auch Musikbriefe sowie Ur- und Erstaufführungen)

B. Konzerte

(Vergl. auch Musikbriefe und Musikfeste)

VII. Noten am Rande

VIII. Kreuz und Quer

(In jedem Heft)

IX. Besprechungen

X. Motette in der Thomaskirche zu Leipzig

XI. Vesper in der Kreuzkirche zu Dresden

XII. Bilder im Text

XIII. Musikbeilagen

XIV. Verlagsnachrichten

XV. Verschiedenes

XVI. Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter (E.V.)

Buchdruckerei Robert Noske, Borna-Leipzig

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

81. Jahrgang Heft 1

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Hefte 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 1. Jan. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Über das Dirigieren

Von Dr. **Otto Weiss**

Nachdem zwei grosse Komponisten und ein bedeutender Kapellmeister sich über das Dirigieren in grösseren Aufsätzen ausgelassen haben, sollte man eigentlich glauben, dass über diesen Gegenstand nichts weiteres mehr zu sagen sei. Wer aber die betreffenden Aufsätze von Berlioz, Wagner und Weingartner kennt und zu lesen versteht, wird leicht herausfinden, dass sie, soviel Geistvolles und Interessantes in ihnen enthalten ist, selbst wenn man sie zusammenhält, ihr Thema nicht erschöpfen.

Berlioz spricht in der Hauptsache nur von der Mechanik des Dirigierens und meint damit die Technik der Dirigierbewegung; die sonstigen, psychischen Seiten der Tätigkeit des Dirigenten werden von ihm nur gestreift. Mehr darüber enthält Wagners, das meiste unstreitig Weingartners Schrift*), aber beide sprechen doch zumeist nur vom „richtigen Tempo", also nur von einer seelischen Seite der Direktionskunst, die ja freilich, wenigstens für den Musiker, die wichtigste Seite dieser Kunst ist. Andere hier hereinspielende psychologische Fragen behandeln sie nur nebensächlich oder gar nicht; auch verderben beide ihrem Leser die reine Freude an der Lektüre ihrer sonst so geistreichen Ausführungen durch öftere, nicht immer durch den Inhalt der jeweiligen Erörterungen gebotene Ausfälle rein persönlicher Art. So hätte z. B. Richard Wagner seine Spötteleien über den „Jünger Johannes", er meint damit Johannes Brahms, besser unterdrückt, denn es ist für einen grösseren gar zu billig, über einen kleineren (? Die Schriftleitung) zu spotten. Und wenn gar Weingartner sich herausnimmt, über Anton Bruckners neunte Sinfonie hämische Bemerkungen zu machen, so kann man über diesen Unverstand nur den Kopf schütteln.

Doch kehre ich zu meinem Thema zurück. Wenn es richtig ist, dass alle drei vorgenannten Schriften ihren Gegenstand nicht erschöpfen, so beweist das nur, eine wie komplizierte Tätigkeit das Dirigieren ist. Es wäre deshalb gewiss auch ein verfehltes Beginnen, im Rahmen eines kleineren Artikels darüber Erschöpfendes geben zu wollen. Ich werde darum den Zweck dieser Zeilen schon dann als erfüllt betrachten, wenn es mir gelänge, auch nur ein Körnchen Wahrheit mehr zur Erkenntnis des psychischen Inhalts der Direktionskunst beizutragen.

Dass ein Dirigent musikalisch und musikalisch gebildet sein muss, ist ein so selbstverständliches Postulat, dass es fast lächerlich erscheint, dessen besonders Erwähnung zu tun. Und doch zeigt sich gleich hierbei eine merkwürdige Erscheinung. Wenn nämlich allein die musikalische Seele und die musikalische Bildung den Dirigenten machen könnten, dann müssten alle unsere grossen Musiker auch grosse Dirigenten gewesen sein, weil sie auf der höchsten Stufe musikalischer Bildung und musikalischen Fühlens gestanden haben. Die Musikgeschichte lehrt uns aber fast genau das Gegenteil. Wir wissen zwar, dass Mozart, Weber und Wagner Meister des Taktstockes waren; wir wissen aber auch, dass Beethoven, Brahms und Bruckner, von Liszt und anderen ganz zu schweigen, nur schlecht oder gar nicht zu dirigieren verstanden. Diese auffallende Erscheinung hat teils in psychischen, teils in physiologischen Verhältnissen ihre Ursache.

Unbestreitbar ist doch wohl, dass unsere grossen Komponisten alle eine ausgeprägt eigene musikalische Persönlichkeit gehabt haben. Merkwürdigerweise ist es nun, wie mir scheint, gerade diese geniale Persönlichkeit — der Nachdruck liegt dabei auf dem Worte genial —, die der Entwicklung der Direktionsbegabung in vielen Fällen im Wege steht. Wer daran zweifelt, beobachte einmal die Direktionstätigkeit von Richard Strauss. Dass er nicht nur, wie man leider auch heute noch bisweilen jammern hört, ein Techniker, sondern ein mit Schöpfergaben begnadeter Musiker ist, kann für mich nicht zweifelhaft sein. Es ist weiter auch gewiss, dass es für Straussens eigene Werke keinen begeisterteren und keinen mehr begeisternden Dirigenten als ihn selber gibt, weil kein anderer Kapellmeister so gut wie er die groteske Leichtflüssigkeit seines Stils zu treffen versteht. Ebenso sicher ist für mich aber, dass man Strauss unrichtig wertet, wenn man ihn zu den grossen Kapellmeistern, wie es Mahler und Mottl waren, zählen würde. Wer z. B. Gelegenheit hatte, den Wagnerschen Tristan unter seiner Direktion zu hören, und wer zugleich den Tristan in der vom Meister selber inspirierten Mottlschen Auffassung kennt, der merkt sofort, dass jener von Strauss dirigierte Tristan gar nicht der Wagnersche, sondern ein ganz neuer, übrigens äusserst interessanter Tristan von Strauss ist; so sehr verwandelt sich bei seiner Direktion das im Tristan so reich ausge-

*) Neueste Auflage 1914 (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

streute Wagnersche Melos in Straußsche Leichtflüssigkeit. Dass eine ähnliche Beobachtung bei der Interpretation Beethovenscher Werke durch Strauss gemacht wurde, entnehme ich mit Interesse einem im Jahrgange 1911 der Westermannschen Monatshefte erschienenen Aufsatze von Dr. Wilhelm Kleefeld. Ich wage also die Behauptung aufzustellen, dass die geniale Persönlichkeit in vielen Fällen ein Feind der Direktionskunst ist, weil sie die für den Dirigenten unerlässliche Anpassungsfähigkeit an den Stil anderer Meister beeinträchtigt oder ganz beseitigt. Ich halte für möglich, dass hierin auch bei Brahms die Ursache seiner geringen Erfolge als Dirigent lag, wenn nicht dieser Mangel, wie bei Beethoven und Bruckner, so auch bei ihm auf die gleich zu besprechende physiologische Ursache zurückzuführen ist.

Die Physiologie kennt den Begriff der sogenannten Reaktionszeit und sie versteht darunter die messbare Zeitspanne, welche vergeht, bis ein Sinnesreiz von dem ihn empfangenden Sinnesorgane auf dem Wege über die afferenten Nerven zu den sensorischen Rindenfeldern des Zentralnervensystems und von diesen über die motorischen Rindenfelder vermittelst der efferenten Nerven in die zu bewegende Muskelgruppe gelangt. Beim Dirigieren ist diese Reaktionszeit gleich der Zeitspanne, die eine im Regelfalle durch das Auge oder das Ohr vermittelte Tonvorstellung braucht, um auf dem Wege über das Nervensystem des Dirigenten die ihr entsprechende Bewegung des Taktstockes auszulösen. Diese Reaktionszeit ist individuell durchaus verschieden, aber es ist ohne weiteres klar, dass sie beim Dirigenten denkbar kurz sein muss. Denn wenn z. B. bei einem begleitenden Dirigenten die ihm durch das Spiel des Solisten übermittelte Tonvorstellung bei ihrem Wege durch das Nervensystem des Dirigenten eine auch nur kurze Verzögerung erfährt, so wird der Dirigent, wie man das ja nur allzuoft erleben kann, mit Notwendigkeit selbst bei normaler Aufmerksamkeit die von ihm zu gebenden Einsätze der Begleitstimmen verpassen. Dass nun bei Beethoven der durch sein Gehörleiden bedingte Mangel normaler Reaktion die Hauptursache seiner geringen Direktionsbefähigung war, kann wohl nicht zweifelhaft sein, und es ist interessant, dass aus einer mir von glaubwürdiger Seite verbürgten Bruckneranekdote mit Sicherheit zu entnehmen ist, dass auch Bruckner infolge anormaler Reaktion in seiner Tätigkeit als Dirigent behindert war. Als er einstmals eines seiner Werke dirigieren sollte, zögerte er mit dem zum Beginn notwendigen Aufheben des Taktstockes und als ihm daraufhin einer seiner Musiker zurief: Meister, fangen Sie doch an, so lautete seine Antwort: „i koann nit, i koann nit". Es hatte also die momentane Erregung Bruckners Reaktionsvermögen derart beeinflusst, dass statt Bewegung eine Hemmung ausgelöst wurde.

Man wird also für den Dirigenten nächst der musikalischen Begabung und Bildung ein durchaus rasches Reaktionsvermögen erfordern müssen, zu dem freilich die bei den Herrn Psychiatern so beliebten und zur Fortzeugung für so besonders prädestiniert erachteten Nervenstricke — man verzeihe diese Abschweifung auf das eugenische Gebiet, aber es wäre wahrlich an der Zeit, dass einmal einer gegen Auswüchse dieser sonst so beachtenswerten Bewegung, die den Künstler ernstlich gefährden, seine Stimme erhöbe — ein gänzlich unbrauchbares Mittel sind; denn dem Musiker ist mit Hausknechtsnerven, der prächtige Ausdruck stammt von Spitteler, nicht gedient, er braucht allerfeinste, überempfindliche Nervenfasern. Aber auch diese machten ihn noch nicht zum grossen Dirigenten. Dazu bedarf es vielmehr noch einer besonderen seelischen Begabung, über die sich das folgende sagen lässt.

Die Direktionstätigkeit ist, wie man allgemein weiss, eine aus Verstand und Gefühl, aus Kopf und Herz gemischte Zweck- und Ausdruckstätigkeit. Es gehört nun zu den allerschwierigsten psychologischen Problemen, zu untersuchen, in welchem numerischen Verhältnisse jene beiden Tätigkeitsbestandteile zu einander stehen müssen. Sicher ist in dieser Beziehung, wie ich glaube, soviel, dass sich gewisse Endzahlen des Verhältnisses abgrenzen lassen, während eine weitergehende Differenzierung, soweit ich sehen kann, nicht möglich ist. Wenn nämlich die Verstandesseite der Direktionstätigkeit einen so grossen Teil ausfüllt, dass sie rechnerisch genommen den Anteil von fünfzig Prozent an der gesamten Tätigkeit übersteigt, dann erhält das Dirigieren des betreffenden Dirigenten den Habitus des Verstandesmässigen und verliert damit sein eigentliches künstlerisches Wesen, denn künstlerische Tätigkeit ist ihrer Natur nach im Gegensatze zur wissenschaftlichen Arbeit in der Hauptsache Gefühls- und nicht Verstandesausdruck. Für mich ist deshalb gewiss, dass der Anteil, den das Verstandesmässige an der Tätigkeit des Dirigenten haben soll, nie über die Hälfte dieser Tätigkeit hinausgehen darf. Umgekehrt soll der Anteil des Gefühlsmässigen an jener Tätigkeit im Mindestmass die Hälfte übersteigen, er darf aber beileibe nicht die ganze Tätigkeit absorbieren, sonst kommt, wie Weingartner hervorhebt, Unklarheit, falsche Sentimentalität, Stimmungsduselei, und was ich hinzufügen möchte, eine gefährliche Unsicherheit heraus. Jeder ausübende Musiker weiss, dass, wenn er einmal begonnen hat, ganz im Gefühl zu schwelgen, auch der Punkt gekommen ist, wo ihm am leichtesten Fehler und Auslassungen passieren. Wenn also der Verstand nie mehr als die Hälfte und das Gefühl nie das Ganze der Direktionstätigkeit absorbieren dürfen, so ergibt sich für den Anteil des Gefühlsmässigen an dieser Tätigkeit, dass er im allgemeinen zwischen fünfzig und neunundneunzig Anteilen variieren kann. Eine genauere Abgrenzung zu geben, ist unmöglich, und auch die gegebene ist natürlich nur approximativ.

Wer also auf der Grundlage musikalischer Begabung ausgestattet mit musikalischer Bildung und begabt mit einem raschen Reaktionsvermögen so zu musizieren versteht, dass dabei das Verstandesmässige und das Gefühlsmässige dieser Tätigkeit im rechten Verhältnisse stehen, wird sicherlich ein guter Dirigent sein. Dem Ideale eines solchen wird er dann nahekommen, wenn jenes seelische Verhältnis zwischen Kopf und Herz bei ihm so beschaffen ist, dass der Kopf ihn befähigt, die äusseren Konturen des von ihm zu interpretierenden musikalischen Kunstwerks klar und deutlich zu erfassen, und das Herz ihm so warm schlägt, dass er imstande ist, die inneren Zusammenhänge des Kunstwerks nachzufühlen. Dieser innere Akt der Nachschöpfung gebiert bei ihm, wie ich glaube, dann auch von selbst die suggestive Kraft, die dazu erforderlich ist, sein eigenes inneres Erleben auf seine Musiker zu übertragen.



„Der Schützenkönig“

Spieloper in 3 Aufzügen von Julius Kulenkampf
Musik von Heinrich Zöllner
Uraufführung im Elberfelder Stadttheater am 14. Dez. 1913

Die Handlung dieser neuen Spieloper schliesst sich an die Feier des St. Georgfestes (Zeit 18. Jahrhundert) an und ist in grossen Zügen folgende.

Der beste Schütze darf sich aus der Schar der jungen Bauernmädchen eine Braut auswählen, die nach Jahresfrist seine Frau wird, falls er dann noch Gefallen an ihr findet. Aus dem benachbarten Klosterpensionat haben sich Gräfin Maria und Margret, ihre Freundin, beide in bäuerliche Tracht verkleidet und die Namen gegenseitig vertauscht, unter die fröhlich singende, tanzende und den Umzug haltende Dorfjugend gemischt. Junker Reinald, in dessen Begleitung wir Junker Benno sehen, tut den Meisterschuss (der vom Speer getroffene Drachen fällt von der aufgepflanzten Stange herunter) und wählt sich Maria (unter dem falschen Namen Margret) zur Braut. Trotzdem ihn sein Vater (wie es zu der Zeit wohl Sitte und Brauch war) einer noch ungekannten Jungfrau verlobt hat, fasst er zu der Schützenbraut eine tiefe Zuneigung. Durch das Würfelspiel verliert er jedoch die Schützenbraut an Junker Benno. Dem Spielvertrag gemäss vertauschen die Junker Gestalt und Namen und begeben sich zur Brautwerbung in den Klostergarten vor den dort anwesenden Grafen von Hohenstein, den Vater Marias. Benno gewinnt des Grafen Tochter als Verlobte, Reinald (der rechte Bräutigam) wird gezwungen, den Klosterhof zu verlassen. Ausserhalb der Klostermauer singt er sehnsuchtsvolle Liebeslieder, um seiner Treue gegenüber Maria, die ihm nun für immer entrissen zu sein scheint, bewegten Ausdruck zu geben. — Der Hochzeitsfeier wird ein vorzeitiges Ende bereitet durch die Verhaftung Bennos infolge Schuldenmachens und anderer Schandtaten. In der höchsten Not hat Margret diesen Plan kühn ausgedacht und für schnelle und derbe Ausführung Sorge getragen, so dass die Befreiung aus den Armen des falschen Bräutigams frühzeitig gelingt. Die sich lieben — Reinald, Maria — werden ein Paar: „Sie sind vereint für alle Zeit! Heil dem Sankt Georgpaar!“ (Schlussgesang der Menge.)

Höher als das den Durchschnitt kaum überragende Textbuch ist die Musik Zöllners zu bewerten. Sie steht merklich unter dem Zeichen: Albert Lortzing, ohne sich indes bewusst oder unbewusst in sklavischer Nachfolge zu ergehen; sie trägt die klassischen Merkmale der Lortzingschen Spieloper nicht zu ihrem Nachteil an sich. Die melodische Linie ist sowohl in den geschlossenen Nummern, deren es nach Anlage des Textbuches eine ganze Anzahl gibt, wie auch in den überleitenden Stellen von edler, volkstümlicher Einfachheit, Sangbarkeit und Eingänglichkeit. Der schlichten Melodik analog ist die Harmonik, der Rhythmus und die gesamte Instrumentierung, welche gern Streicher und Holzbläser bevorzugt. Die wenigen, leidenschaftlich bewegten Stellen sind mit gut getroffenen dramatischen Akzenten ausgestattet. Ansätze zu leitmotivischer Arbeit tauchen vereinzelt auf, z. B. die festlich klingenden Trompeten als Hauptmotiv des St. Georg (gleich zu Beginn der Oper). Die humorvolle Szene zwischen der Vorsteherin des Klosterpensionats und dem Junker Reinald ist tonmalerisch vortrefflich gelungen. Tiefen Eindruck hinterliessen Reinalds Liebeslieder, die Einsegnung des Brautpaares. Frische, bühnenwirksame Gesänge sind u. a. der Eingangs- und Schlusschor. Auch die Tänze beim Hochzeitsfest fügen sich der Szene recht harmonisch ein.

Unser Publikum begeisterte sich je länger um so mehr für die neue Spieloper, die, wenn nicht alle Anzeichen trügen, für die Bühne durchaus lebensfähig ist. Die überaus freundliche Aufnahme, dank einer fleissig vorbereiteten Aufführung (Dirigent Dr. Knappertsbusch), bedeutet für das Werk einen vollen Erfolg. Komponist, Kapellmeister, Hauptdarsteller, Spielleiter wurden ungezählte Male vor die Rampe gerufen.

H. Oehlerking

Berliner Brief

Von Dr. Walter Paetow

In früheren Jahren pflegte in den letzten Wochen vor dem Weihnachtsfest ein geringes Abflauen der Konzertflut einzutreten; dieser Rückgang ist längst aufgegeben, — man kann vielmehr wahrnehmen, dass gerade in der Dezemberwoche besondere Anstrengungen gemacht werden, um den Lauf des allgewohnten gewaltigen Konzertstroms nicht zu hemmen. Ein Künstler von der internationalen Berühmtheit eines Eugen Ysaye stellte sich eben jetzt seinen Berliner Bewunderern vor, — ein Künstler von der überragenden Bedeutung eines Edouard Risler dehnt einen Zyklus von historischen Konzerten bis in die Mitte des Dezembers aus —, Orchesterleiter scheuen sich nicht, kurz vor dem Weihnachtsfest Neuheiten zur ersten Aufführung zu bringen, denen durchaus nicht von vornherein ein Erfolg sicher ist und zu denen sich das zahlende Publikum naturgemäss nicht ohne weiteres herandrängt. Wer durch Pflicht des Berufs und persönliche Anteilnahme gleichermassen genötigt ist, den musikalischen Ereignissen zu folgen, kommt auf diese Weise nicht „aus dem Tritt“ und spürt von der Weihnachtsstille kaum einen Hauch. Wie die Konzertgeber selbst unter diesen Umständen auf ihre Kosten kommen, bleibt dem Fernstehenden oft ein Rätsel, — aber in dieser Beziehung darf man ja in Berlin überhaupt keinen üblichen Maßstab an die musikalischen Dinge legen; es kommt hierbei vieles ganz anders, als man vermuten sollte. Bei Rislers Klavierabenden war z. B. der Besuch bis zum Schluss im Wachsen, obwohl man hätte annehmen dürfen, dass diejenigen, die sich für seine Interpretation verschiedener Stile von Bach bis zu den modernen Erscheinungen der grossen musikalischen Internationale interessieren, zu einem festen Stammpublikum für alle Abende hätten zusammenschliessen würden. Aber mit Rislers Getreuen in Berlin ist es ein eigen Ding; da er kein alljährlicher Gast bei uns ist, muss er sich seine Hörer immer wieder erst von neuem erobern. Und doch verdiente er als einer der ersten lebenden Künstler vor vielen, vielen anderen Zunftgenossen stets mit offenen Armen aufgenommen zu werden. Sein künstlerischer Ernst und seine künstlerische Vornehmheit sind unantastbar und unbeirrbar; er kennt auch heute noch nicht das kleinste Zugeständnis an die grosse Menge. Man bedenke, dass er jetzt die sämtlichen Nummern von Johann Sebastian Bachs Wohltemperiertem Klavier und alle letzten grossen Sonaten Beethovens gespielt hat — — sie alle mit derselben Hingabe wie die Werke späterer Meister bis in die neueste Zeit. Man darf ihn allein dieserhalb als einen der selbstlosesten Künstler unserer Zeit ansprechen und muss ihn umso mehr bewundern, als er jegliche Jagd nach äusseren Effekten verschmäht. Viele erblicken darin einen aufgedrungenen Verzicht, weil seine Natur zu kühl wäre, um sich — wie man zu sagen pflegt — „elementar“ entfalten zu können. Meinem Empfinden nach ist ein solches Urteil nichts anderes als ein Vorurteil. Man hat von jeher Risler eine gewisse Kühle und Reserviertheit vorgeworfen, ihm mehr Reflexion als impulsives Empfinden nachgesagt. Wer ihn und seine Entwicklung aufmerksam verfolgt hat, wird ohne weiteres erkannt haben, dass er zwar den zarteren Regungen eines Mozart und vor allem eines Schubert in ungewöhnlichem Masse gerecht zu werden versteht, aber durchaus nicht einseitig nur diesen nachgeht. Auch Bachs und Beethovens Grösse und Macht weiss er in aller Plastik hinzustellen, — nur dass er niemals Gesetze der Schönheit ausser acht lässt und sich dort mässigt, wo andere durch Gewalt ins Masslose der Kraftentfaltung verfallen. Er spielt weich, aber nicht weichlich; er verfügt über ein duftiges, zartestes Piano, aber er wird nie säuseln; er gestaltet durchaus frei, selbständig und subjektiv, aber er ordnet sich trotzdem stets dem Geiste und gewissermassen dem Willen desjenigen unter, dessen Kunst er dient. Daher wird den Zuhörer, der ihm aufmerksam folgt, niemals das Gefühl absoluter Sicherheit verlassen, dass er auf sicheren Wegen zu einem guten Ende geführt wird; und wer ihm einmal gefolgt ist, wird sich ihm immer wieder gern anvertrauen, weil er sich in bester Gesellschaft weiss.

Die Orchesterdirigenten haben miteinander gewetteifert, alte Zeit neu zu beleben und neuer Zeit zu dienen. Arthur Nikisch und Richard Strauss haben Beethoven gehuldigt, indem sie seines Geburtstages gedachten und die Programme lediglich aus Werken des Meisters zusammen-

setzen. Dabei kam es zu freundlichen Überraschungen: bei Strauss konnte man sich wieder einmal der Ballettmusik zu den Geschöpfen des Prometheus erinnern, die so wenig bekannt ist, obwohl sie Beethoven so intensiv beschäftigt hat, dass er sich ihrer bei seiner „Eroica" im Finale annahm; Nikisch hatte die Freude, für Beethovens sehr selten gespieltes Cdur-Klavierkonzert Frida Kwast-Hodapp als Solistin am Flügel zu sehen; die ausgezeichnete Künstlerin verhalf dem Werke zu grossen Ehren und tat ein Übriges, indem sie es unter Camillo Hildebrands Leitung auch in einem populären Konzert der Philharmoniker wiederholend zu Gehör brachte. In früheren Tagen hat Hans von Bülow gern ein Gleiches getan. Wir dürfen froh und dankbar sein, dass solch guter Künstlerbrauch auch in neuerer Zeit frohgemut geübt wird. Gerade Frau Kwast-Hodapp ist die berufene Künstlerin zur Erfüllung solcher idealer Ziele; man braucht sich nur daran zu erinnern, mit welcher unermüdlicher Emsigkeit sie an der Erweiterung ihres — sagen wir einmal — obligaten „Konzertrepertoires" arbeitet. So hat sie unlängst einen „Chopin-Abend" veranstaltet und sich also einmal ins alte romantische Land geflüchtet, wo sie nicht so heimisch ist, wie in unserer harten, kampfbereiten Gegenwart, die ihrer zielbewussten, kräftigen Eigenart so viel dankbarere Aufgaben stellt; und sie hat es selbst an diesem Chopin-Abend zu Wege gebracht, dass man eigenes Empfinden nach dem ihrigen nachprüfen müsste.

In diese unsere Gegenwart haben uns Siegmund von Hausegger und Theodore Spiering durch ihre letzten Sinfoniekonzerte geführt, indem sie „neue Männer" zu Worte kommen liessen. Spiering ist seit Jahren bemüht, eine mitführende Rolle in unserem weitverzweigten Konzertleben zu übernehmen. Er ist ein vortrefflicher Geiger, der niemals verkennen lässt, wie fest er in dem Empfinden Joachims wurzelt, zu dessen bevorzugten Schülern er gehört hat; er hat unlängst die Schumannsche Fantasie (op. 131) mit so grosser Wirkung gespielt, dass man dieses viel umstrittene Stück kaum wiedererkannte; alle Sprödigkeit des Stoffes wurde abgestreift und das warme melodische Leben dieses Spätlings Schumannschen Schaffens in aller Reinheit enthüllt. Die alte Mär von der „Undankbarkeit" dieser tief ergreifenden Komposition, die dann im Doppelkonzert von Brahms thematisch einen Widerhall gefunden hat, wurde gründlich widerlegt; wenn eine ehrliche, selbstlose Künstlernatur sich dieser Fantasie annimmt, ist — mit meinen langjährigen Erfahrungen — auch unser arg verbildetes Publikum immer noch getreulich auf den Pfaden der Fantasie mitgewandert, sobald es nur richtig geleitet wird.

Spiering ist auch für moderne Musik eingetreten, indem er einem neuen Werke von E. N. von Reznicek zur Uraufführung verhalf; diese Uraufführung hat dem Komponisten und dem Dirigenten zu beträchtlichen äusseren Erfolgen verholfen, was ich gewissenhaft feststellen möchte. Im Interesse aller Beteiligten tut mir dieser Erfolg aufrichtig leid. Die Komposition Reznicels bedeutet für mich eine grobe Verirrung; Reznicek ist ein sehr kluger Kopf, ein äusserst erfahrener und gewandter Beherrscher der Orchesterbehandlung, — er ist ein „Praktiker", wie man ihn selten findet; er ist aber auch ein Theoretiker, wie man ihn selten findet; und wenn man ihn als Persönlichkeit ansehen will, so hat man ohne weiteres zuzugestehen, dass er sehr ehrlich um seine Kunst wirbt. Aber er hat ein Senkblei an einem Füsschen: er will durchaus neue Werte treffen, anstatt ruhig und getrost auf alten Schätzen neue aufzubauen. Er schiesst über ein nicht einmal klar erkanntes Ziel hinaus. Das ist begreiflich und deshalb weiter nicht schlimm; unbegreiflich aber ist es mir, wie sich eine gut vorgebildete Pianistin, wie Anny Beach dazu verleiten lassen kann, ein Klavierkonzert mit Orchester zu komponieren und dann noch selbst mit nur gerade ausreichender Technik in Berlin vorzutragen. Dieses Konzert ist dem Vorbild Chopins nachgeschaffen, der — so sonderbar das immer noch erscheint — gerade in seinen Klavierkonzerten keinen befreienden Ausdruck seiner Natur gefunden hat, es entbehrt nicht mancher klaviristischen Koketterie, aber es ist als Ganzes eine Spielerei und hat kaum eine Anwartschaft auf allgemeine Beachtung.

Anderes Werben wurde besser belohnt; Siegmund von Hausegger hat eine Sinfonia espansiva von Carl Nielsen*) aufgeführt, die weit über dem Durchschnitt unserer Alltagsproduktion steht; das Werk ist mit grosser Sorgfalt gearbeitet und verrät einen wahrhaft schöpferischen Geist; aber wahrhaft überzeugend hat es nicht auf mich gewirkt, zumal sich Erinnerungen an bestimmte Vorbilder nicht zurückdrängen liessen.

*) Kleine Partitur-Ausgabe bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig (Preis 3 Mk.).

Ganz anders erging es einem an dem Konzertabend des Charlottenburger Chorvereins, der mit seinem bewährten Dirigenten Dr. Richard Münnich ein Konzert in der Königlichen Hochschule für Musik veranstaltete. Hier galt es „alte Neuheiten" zu hören: ein Werk von Rudolf Münnich: Strophen aus Schillers Dichtung „Das Schicksal und das Leben", eine Komposition von Konstanz Bernecker, der in alten Tagen zu jungen Ehren gekommen ist und wohl einem jeden an diesem Abend sich ins Herz geschmiegt hat, — eine Ballade Humperdincks über die schon so vielfach missbrauchte Heinesche „Wallfahrt nach Kevelar", sowie auch eine von Richard Sternfeld vertonte Ode Mathilde Wesendonks: „Schicksal und Mensch", die vielen angenehmen Klangreiz enthält und ebenso sehr Erinnerungen an Richard Wagner wie an seine heilige Freundin wach ruft.



Wiener Brief

(Mit Nachträgen)

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Im ersten ausserordentlichen Gesellschaftskonzert der Saison (12. November) wurde nach 10jähriger Pause einmal wieder Berlioz' dramatische Legende „Fausts Verdammung" aufgeführt. Man gedachte dieser Reprise ein erhöhtes Interesse zu verleihen, indem man die Soli durchaus in französischer Sprache singen liess, daher denn auch das Konzert unter dem Titel „La damnation de Faust" angekündigt war. Da nun aber der Chor deutsch sang, wurde der zwiespältige Eindruck dieser zwar musikalisch höchst genialen, textlich aber umsomehr empörenden Verballhornung Goethes nur noch problematischer. Von den Solisten kamen zwei, Mad. Auguez de Montalant (Margarete) und der Tenorist Rodolphe Plamandon (Faust) aus Paris, die zwei anderen sind ständig in Wien: der Russe Georg Baklanoff (Mephisto) als engagierter Bass-Bariton unserer Hofoper, als zweiter Bass in der kleinen Partie des Brander Konzertsänger S. Nikolaus Schwarz. Den weitsaus grössten Sonder-Beifall erzielten Mad. Montalant (namentlich durch ihr charmantes mezza voce, die graziöseste „Marguerite", die nur zu denken — von einem deutschen Gretchen kann ja hier überhaupt nicht die Rede sein!) und Herr Baklanoff, der zuletzt in der „Höllenfahrt" einen schier grausigen Humor entfaltete. Umso schwächer wirkte hierbei Monsieur Plamandon mit seinem schwächlichen Tremolo, die Liebesszene der dritten Abteilung noch affektierter erscheinen lassend, als sie schon an und für sich klingt, und dadurch seine liebenswürdige Pariser Kollegin um den halben Erfolg bringend.

Ausgezeichnet war in diesem Konzert wieder das Ensemble von Kapellmeister Schalk einstudiert, wobei, wie in jeder von mir besuchten Wiener Aufführung der „Damnation" (1866 unter Berlioz' persönlicher Leitung, dann 1886 unter H. Richter, 1893 unter W. Gericke, 1903 zum 100jährigen Geburtsfest des Tondichters unter F. Löwe) die genialen reinen Orchesterstücke: der grandios gesteigerte Rakoczy-Marsch, der reizende Sylphen- und der bizarre Irrlichtertanz in ihrer so verschiedenen Eigenart am meisten zündeten. Aber der eigentliche Höhepunkt der Gesamtwirkung wurde in dem Höllenritt und Pandämonium der letzten Abteilung erreicht, und zwar so imposant, daß die Gesellschaft der Musikfreunde auch auf dieses Konzert, in welchem die gewaltige Chormasse des Singvereins noch durch den unübertrefflichen „Wiener Männergesangverein" verstärkt wurde und als Orchester glänzend das Nedbalsche („Wiener Tonkünstler") mitwirkte, wahrhaft stolz sein kann. Dabei ausser dem grossen künstlerischen ein nicht minder bedeutender Kasse-Erfolg: sowohl das Konzert selbst, als die tags vorher abgehaltene öffentliche Generalprobe waren vollständig ausverkauft!

Während das soeben besprochene Gesellschaftskonzert im Musikvereinssaal stattfand, hatte F. Löwe den ersten Sinfonie-Abend im Mittwoch-Zyklus des Konzertvereins im neuen Konzerthaus zu leiten, daher wir über diese Auf-

führung, wie auch über die am 8. Dez. mit dem (von uns besuchten) „Kamillo-Horn"-Abend zeitlich kollidierenden Konzerte (Liederabend des Frl. Flora Kalbeck, Kammermusikabend der Herren A. Schnabel und K. Flesch, Stiftungsfeier des Wiener Männergesangvereins) auf die verlässlichen Berichte musikalischer Freunde angewiesen waren.

Nun, diese Berichte lauteten durchweg überaus günstig. Nach ihnen war der eigentliche Matador am Sinfonie-Abend des Konzertvereins (12. November) der rühmlichst bekannte Violinvirtuose K. Flesch, durch seine günstige Wiedergabe des unvergänglichen Bachschen Edur-Konzertes sowohl, als auch einer neuen, eigenartig poetisch empfindenden, formell an Brahms und R. Strauss anknüpfenden, im besten Sinne modern orchestrierten Violinfantasie von J. Suk. Aber auch die rein orchestralen Nummern der Vortragsordnung: Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" mit dem schönen Wagnerschen Schlusse, Beethovens Pastoralsinfonie und — als effektvoller Schluss — R. Strauss' pompöses „festliches Präludium", welches am 19. Oktober abends die Musikaufführungen im neuen Konzerthause zu eröffnen hatte, und bei der jetzigen Reprise weit mehr einschlug, kamen unter F. Löwes gewissenhafter Leitung zu ihrem vollen künstlerischen Recht.

An dem von K. Flesch mit dem ausgezeichneten Konzertpianisten A. Schnabel veranstalteten Kammermusikabend brachten die beiden trefflichen Künstler in technisch vollendeter Weise und mit feinstem Nachempfinden drei Piano-Violinsonaten zu Gehör: Die dritte für die Geige so besonders dankbare (in Dmoll) von Brahms op. 108, eine neue, zuvor in Wien noch nicht öffentlich gehörte von dem jungen E. W. Korngold (op. 6 Gdur), endlich die fulminante, unsterbliche „Kreutzer"-Sonate Beethovens op. 47 u. a. — Alles fand stürmischen Beifall, besonders aber interessierte die Neuheit Korngolds, welche wieder alle Vorzüge dieses selten frühreifen, modernst kapriziös angelegten Talentes offenbarte und daher auch in Wien, wie kurz zuvor von denselben Künstlern ausgeführt in Berlin (vgl. D. W. Paetows Bericht in Nr. 46 der N. Z. f. M. S. 642) einen vollen Erfolg erzielten. Nach dem Scherzo und am Schluss wurde der jugendliche Autor wiederholt gerufen.

Zu einem erklärten Liebling gerade der besten musikalischen Gesellschaft Wiens hat sich durch ihre schönen Mittel und ihren warmblütig edlen Vortrag Frl. Flora Kalbeck aufgeschwungen. Dies offenbarte sich auch wieder an ihrem letzten besonders gelungenen Liederabend, zwischen Kabinetstücken des altitalienischen Belcanto und in verschiedenen Sprachen gesungenen reizvollen Volksliedern auserlesene Partien aus dem unerschöpflichen Liederschatze der grossen deutschen Lyriker Schubert, Mendelssohn, Brahms vorführend. Von letztgenanntem Meister, welcher der liebenswürdigen Künstlerin aus naheliegenden Gründen am meisten ans Herz gewachsen, musste Frl. Kalbeck den schneidigen „Jäger" wiederholen.

Eine exzeptionell hervorragende Rolle spielte bei uns als Konzert-Instrument gleich zu Anfang der Saison das Violoncell. Mit dem spanischen Cello-König Pablo Casals rang die englische Cello-Fee Beatrice Harrison (wie man sie nach dem Vorgange H. v. Bülows, welcher dereinst Frau Normann-Neruda als „Geigenfee" bezeichnete, wohl nennen könnte!) um die Palme, und neben diesem illustren fremdländischen Paar behauptete sich unser einheimischer Konzertmeister Paul Grümmer mit allen Ehren. Es gehört wahrlich etwas dazu, wie kurz zuvor Casals nun auch selbst einen Konzertabend mit dem wohl musikalisch wertvollsten, aber vielleicht auch schwierigsten der modernen Violoncellkonzerte, jenem in Hmoll op. 104 von Dvorák, gleich mutig als erfolgreich zu schliessen.

Über Casals Meisterspiel ist an dieser Stelle gewiss nichts Neues zu sagen. Er braucht ein Konzert nur anzukündigen und der ausverkaufte Saal ist gesichert. So auch diesmal wieder, wo er — am 14. November — neben dem genannten chef d'oeuvre Dvoráks ein als Komposition weniger ansprechendes Cello-Konzert von Emanuel Moor (op. 61) spielte. Und zwar mit dem von Nedbal gewohnt schwungvoll und exakt geleiteten Tonkünstler-Orchester. Cello-Konzerte von Haydn (Ddur), d'Albert (Cdur op. 20) und Saint-Saëns (Amoll op. 33) hatte Miss Harrison gewählt. Ihr begleitendes Orchester war das des Konzertvereins, in d'Alberts Konzert (der erfolgreichsten Nummer des Abends!) vom Komponisten dirigiert, in den beiden anderen von Ferd. Hellmesberger. Beifall gab es in Hülle und Fülle.

Paul Grümmer liess am 11. dem Violoncell-Konzert von Dvorák zwei Novitäten vorausgehen, von denen die erste, eine „Fantasie" für Cello und Orchester, von dem jungen heissblütigen Sologeiger des Konzertvereins, Adolf Busch, komponiert, sich leider noch ziemlich unreif erwies, während die andere: ein Notturno für 3 Frauenstimmen, Violoncell, 2 Harfen, Chor und Orchester von Paul Gräner, poetisch empfunden, wie ja mehr oder minder alle Werke dieses fruchtbaren Autors, überdies durch neue, originelle Klangfarben fesselte. An der Wiedergabe der letztgenannten — vorzüglich erfolgreichen Neuheit beteiligten sich ausser dem Konzertvereins-Orchester, welches mit der Oberon-Ouvertüre eröffnete, der trefflich geschulte Philharmonische Chor unter seinem bewährten Dirigenten Franz Schreker.

Schliesslich sei noch zweier besonders anziehender Aufführungen im Saal Ehrbar gedacht. Daselbst debütierte am 7. November sehr glücklich ein von Herrn Paul Schramm (einst gefeierter Wiener Wunderknabe, jetzt hochgeschätzter Berliner Konzertpianist) mit seinen dortigen Kollegen Max Ronis (Violine) und Armin Liebermann (Violoncell) neu begründetes, sogenanntes „Österreichisches Trio". Buchstäblich eine eminent musikalische Dreieinigkeit, die sowohl fein ziselierte Variationen von einem in Wien bisher gänzlich unbekannten, offenbar sehr talentierten Komponisten M. Carriere, als ein originelles, in seiner echt französischen Eigenart die edle Schule César Francks verratendes Trio von d'Indy wahrhaft kongenial wiedergab. Die mitwirkende Sängerin Frl. Saldern erfreute durch ihre schöne, klangvolle Stimme und den wohldurchdachten Vortrag; weniger befriedigte stellenweise ihr Ansatz, doch erhielt auch sie freundlichen Beifall.

Etwas für Wien völlig Neuartiges und ungemein Ergötzliches bot am 13. Dez. bei Ehrbar die Berliner Sopranistin (virtuose Koloratursängerin, mehr noch pikant, echt norddeutschee Soubrette) Frau Sophie Heymann-Engel mit ihrem „heiteren Rokoko-Abend" (von Bach bis Offenbach), im Verein mit dem bestbekannten Bassbariton A. Sistermans, einem viel versprechenden Tenor W. Beeker und dem Schauspieler A. Chlodwig auf einer improvisierten Bühne im Kostüm veranstaltet. Ausser verschiedenen kleineren Stücken, unter welchen ein köstliches und famos interpretiertes Duett (Sopran-Bass) aus Dittersdorfs verschollener Oper „Hieronymus Knicker" sofort wiederholt werden musste, gab es als Hauptnummer zum erstenmal szenisch J. S. Bachs humoristische Kaffee-Kantate zu hören (im Rokoko-Kostüm ungleich heiterer und überzeugender wirkend, als vor einer Reihe von Jahren hier im einfachen Konzertanzug) — sodann Pergolesis musikalisch unverwüstliche allerliebste „Serva padrona" (nach der üblichen deutschen Übersetzung), die jetzt in dem intimen kleinen Raum auch ungleich besser gefiel als bei der Aufführung in unserem für dergleichen gar nicht geeigneten Hofopherntheater vor vier Jahren während des musikhistorischen Kongresses, gelegentlich der Säkularfeier von J. Haydns Tod. Die Begleitung besorgte bei Bach und Pergolesi ein kleines, wohldiszipliniertes Kammerorchester genau in der vorgeschriebenen Originalbesetzung, feinfühligst von Herrn Carl Tretter geleitet, während bei den mit Klavier akkompagnierten Nummern der ersten Abteilung gleichfalls ein Berufener, Herr A. Tadlewski, vor dem Flügel sass.

Ein von Frau Heymann-Engel noch weiterhin angekündigter „Altdeutscher und altitalienischer Liederabend" musste wegen plötzlicher Erkrankung der liebenswürdigen Künstlerin leider entfallen.

Das zweite philharmonische Konzert (23. Nov. veranstaltet) brachte unter dem Titel „Juventus" Concerto grosso für Orchester, Klavier und zwei Solo-Violinen eine bemerkenswerte, aber doch etwas problematische Novität von Joan Manén, dem rühmlichst bekannten spanischen Geiger (geboren 1883 in Barcelona). Der Komponist wirkte selbst am ersten Geigenpult mit, das zweite Violinsolo war durch unsern tüchtigen Konzertmeister K. Prill vertreten, das Klavier durch einen in Wien bisher unbekannt gewesenen, jedenfalls sehr talentierten Virtuosen, Herrn Joachim Nin. Bei der sprichwörtlichen Liebenswürdigkeit der Wiener für fremde Künstler war eigentlich der Erfolg der Novität von vornherein gesichert und wurden denn auch wirklich die drei famosen Solospieler wiederholt lebhaft gerufen, nach

ihnen noch allein aber als Autor J. Manén. Ob aber der Beifall auch dem Werke gegenüber so recht vom Herzen kam, könnte bezweifelt werden. Jedenfalls klang er nach den einzelnen Sätzen der darauf noch gespielten zweiten Sinfonie (Cmoll) von Bruckner weit lauter und allgemeiner. Manéns „Juventus" gibt sich als eine stark eklektische (diesfalls besonders von R. Strauss, G. Mahler, R. Wagner, vielleicht auch Goldmark beeinflusst), anscheinend auch spanische Volksweisen benutzende Programmusik modernsten Schlages, in welcher der Komponist und zwar in vier selbständigen, aber ineinander fliessenden und aus einem kapriziösen Hauptthema entwickelten Sätzen das Bild eines Künstlerlebens vorführt, dessen Hauptphasen sich in gedrängtester Kürze so wiedergeben lassen: I. Der Künstler (offenbar Manén selbst) im Zweifel, wie er die Kunst auf ganz neue Wege zu bringen vermöge.

II. Er sucht dies als exzentischer, modernster Sezessionist zu erreichen, gerät aber dadurch in Verwirrung und macht sich durch das Ungeheuerliche nur lächerlich. (So wörtlich im Programm!): das Quasi-Scherzo.

III. Er wendet sich zu den Klassikern zurück: ein sehr wohlklingendes, gesangvolles Adagio, aber weit mehr sentimentale Salonmusik, als etwa an Mozart oder Beethoven erinnernd.

IV. Er erringt endlich durch eigene Kraft den vollen Sieg. Das sich zuletzt wirklich recht effektvoll mit dem glänzend gesteigerten Hauptthema durchkämpfende Finale, welches aber doch den mehr ästhetischen (wenn auch häufig die Phantasie des Hörers anregenden) Eindruck des Ganzen nicht wesentlich zu vertiefen vermag. Nicht glücklich scheint uns die Bezeichnung „Concerto grosso" gewählt, da bei Manén die drei Solo-Instrumente nicht als bestimmte Individualitäten dem Orchester gegenübergestellt werden, wie es die von Corelli begründete klassische Form bedingte.

An interessanten Einzelheiten fehlt es ganz gewiss der Manénschen „Juventus" nicht, doch resultieren sie mehr aus geistreichen Klangkombinationen, denn aus kunstvoll logischer Polyphonie oder gar aus spezifisch neuartiger melodischer Erfindung, die uns überhaupt als die schwächste Seite des illustren spanischen Gastes als schaffenden Künstlers erscheint.

Welch' blühende, kerngesunde, ursprüngliche Melodik dagegen in Bruckners Cmoll-Sinfonie Nr. 2 — die Sie kürzlich auch in Leipzig gehört —. Ich hatte mich eigentlich auf die jetzige Aufführung durch unsere ausgezeichneten Philharmoniker ein wenig gefürchtet. Nicht wegen des zu erwartenden Spieles der Musiker selbst, das ja gar nicht anders, als im höchsten Grade vollendet sein konnte, wohl aber wegen der problematischen Direktion Weingartners. Der vortreffliche Interpret alles Klassischen — besonders Beethovens, neuerdings auch Brahms' — scheint nicht recht an Bruckner zu glauben, es fehlt ihm letztgenanntem Meister gegenüber jene liebevolle, mit innigstem Nachempfinden gepaarte Vertiefung in die Sache, welche bei F. Löwe, als Bruckner-Dirigenten, stets den denkbar günstigsten Erfolg verbürgt. Diesmal wurde ich aber durch Weingartners Bruckner-Interpretation doch ziemlich angenehm enttäuscht. Wenigstens in den zwei Mittelsätzen der in Rede stehenden Sinfonie: dem von den Philharmonikern herrlich herausgesungenen und vom Dirigenten zum schönsten, poetischen Erklingen gebrachten Andante und dem mit hinreissendem Schwung ausgeführten Scherzo, das einen Sturm von Enthusiasmus erregte, der die Spieler zum dankenden Sicherheben von den Sitzen zwang — und vom Publikum offenbar am liebsten nochmals gehört worden wäre. In den Endsätzen blieb Weingartner der Sinfonie Bruckners allerdings vieles schuldig, es wurde gar manches zu flüchtig genommen (z. B. im ersten Satz, die mit „Langsam" überschriebene, zweimal erscheinende, sprechend innige episodische Melodie, die zuerst in Gdur, dann in Edur erscheint und jedesmal nach Esdur moduliert), dazu noch das Tempo übertrieben: da hätte ich wirklich Löwe ans Dirigentenpult gewünscht. Oder auch Oskar Nedbal, den feurigen Dirigenten des Tonkünstler-Orchesters, der ja auch zu den begeistertsten Verehrern Bruckners in Wien gehört und dem die möglichst stilvolle Wiedergabe Brucknerscher Schöpfungen immer eine Art Herzenssache ist. Dass es übrigens auch Weingartner redlich darum zu tun war, Bruckners Zweite — so weit er sie eben nachempfand — zu durchschlagender Wirkung zu bringen, war nicht zu verkennen. Für möglichst schneidige und plastische Herausarbeitung des orchestralen Teiles von Manéns Novität ging er sogar mit einem kollegialen Feuereifer ins Zeug, als gelte es einem selbstkomponierten Werke, was ihm gewiss zu grössten Ehre gereicht.

Einen wahren Triumph feierte als Komponist und Dirigent Richard Strauss am 20. November in einem ausserordentlichen Konzert des Tonkünstler-Orchesters, zu dessen Leitung er eingeladen worden war. Zu welcher Popularität der noch vor 10 Jahren hier von Vielen skeptisch beurteilte geniale Meister heute in Wien gelangt, bezeugte der dicht gefüllte Musikvereinssaal und der ihm gleich beim ersten Vortreten bereitete stürmische Empfang. Diese Beifallsbezeugung verdoppelte, ja verdreifachte sich bei den einzelnen Stücken der nur aus Strauss'schen Kompositionen bestehenden Vortragsordnung, welche der Autor — natürlich sein berufenster Interpret in eigener Sache — an der Spitze des von Nedbal trefflich einstudierten Orchesters zur vollen überzeugenden Geltung brachte. So gleich anfangs die gewaltige, stimmungreiche, bei der Erstaufführung in Wien (1897!) beinahe abgelehnte Tondichtung „Zarathustra", weiter das glänzende „festliche Präludium", das jetzt vielleicht vor allem infolge der günstigeren Akustik ganz anders einschlug, als bei der früheren Aufführung im neuen Konzerthaus, und zum Schluss die ergreifende Tondichtung „Tod und Verklärung", in welcher es Strauss vielleicht von allen seinen Orchesterwerken am ernstesten genommen, am meisten aus rein persönlichem Erlebnis heraus geschaffen. Zwischen den reinen Orchesterstücken hörte man noch bekannte Straußsche Lieder „Morgen- und Wiegenlied", feinklangschön mit obligater Harfe orchestriert, „Befreit" und „Heimliche Aufforderung", vom Komponisten am Klavier begleitet, sämtlich von dem geschätzten Baritonisten Kammersänger Franz Steiner ausdrucksvoll-warm vorgetragen, so dass es auch hier wieder lebhaftesten Beifall gab. Das „Wiegenlied" (Text von R. Dehmel), mit seinen populär einschmeichelnden Melismen der Singstimme eigentlich gar nicht „modern" anmutend, musste wiederholt werden, nach der „Heimlichen Aufforderung" aber verlangte man stürmisch eine Zugabe, die denn auch in dem feurigen Liede „Cäcilie" gewählt wurde. Merkwürdig, mit welcher überlegenen Ruhe Strauss jetzt dirigiert, er, dessen Bewegungen am Kapellmeisterpult, als er zuerst in Wien vor demselben erschien (1895 an der Spitze der Berliner Philharmoniker) so „nervös überhastet" und „eckig-ungelenk" befunden wurden. Im „Zarathustra" dünkte uns manche feurige Partie beinahe zu ruhig aufgefasst, besonders da sie voriges Jahr der heissblütige Nedbal mit demselben Orchester noch eindringlicher, energischer herausgebracht; wundervoll wusste dafür Strauss die psychologische Entwicklung des grossen Seelengemäldes, den Übergang von einer der so schroff kontrastierenden Stimmungs-Phasen in die andere zum Bewusstsein zu bringen, nicht minder — rein technisch genommen — die grandiose Polyphonie, durch welche vielleicht doch gerade dieser „Zarathustra" von allen Straußschen Orchesterdichtungen die Palme verdient.

Im Konzerthaus fand am 20. November ein hochinteressantes „Historisches Konzert" des Wiener a cappella-Chores statt, in welchem nach uns zugekommenen verlässlichem Bericht unter der bewährten Leitung des Prof. Eugen Thomas geistliche und weltliche Stücke von W. Dufay, Josquin de Près, Orlando Lasso, Sweelinck, Heinrich Schütz, Antonio Lotti, Arcadelt, Willaert usw. technisch und geistig vollbefriedigend wiedergegeben wurden. Besonders dankenswert für den lehrhaften Zweck der Aufführung erschienen die jeder Programmnummer beigefügten musikgeschichtlichen Anmerkungen.

Ein günstiger Stern leuchtete dem am 25. November veranstalteten zweiten Dienstag-Abend des Konzertvereins, so dass bei den von F. Löwe mustergültig einstudierten und feinfühligst dirigierten Vorträgen der „Sinfonie pathétique" (Hmoll Nr. 6) Tschaikowskys und der Bdur-Sinfonie (Nr. 4) Beethovens, sowie dem von dem Solisten J. Manén poetisch nachempfundenen und besonders in den zarten, gesangvollen Stellen mit entzückend süssem Ton gespielten Violinkonzerte Mendelssohns die Kritik einfach die Feder niederlegen und mit dem Publikum — geniessen konnte. Ein momentanes Versagen der Bläser und Verstimmung der Pauken unmittelbar vor dem Schlusse des sonst besonders schön vorgetragenen zauberischen Adagios der Beethoven-

schen Sinfonie warf nur ein dunkles Fleckchen auf das leuchtende Ganze.

Wäre es auf die stark erhöhten Eintrittspreise, den Glanz der Toiletten, überhaupt das exzeptionell elegante Publikum angekommen, so hätte man das von der berühmten italo-amerikanischen Koloratur-Nachtigall Luise Tetrazzini am 19. November im grossen Konzerthaus-Saale gegebene Konzert die eigentliche musikalische Sensation der abgelaufenen Woche nennen müssen. Aber diese Sensation war noch grösser vor dem in Rede stehenden Konzert, als während desselben und nachher. Man erfreute sich bei der Tetrazzini des pikanten, originellen Figürchens, man bewunderte ihre wirklich erstaunliche Kehlenfertigkeit, fand aber doch, dass die — mit Unrecht häufig der „weibliche Caruso" genannte — Diva zu spät nach Wien gekommen sei und ihren technisch vollendeten Darbietungen der jugendliche Charme, die wahre Beseelung fehle. Überdies störten willkürliche geschmacklose Zutaten, wie z. B. in Brahms' „Vergeblichem Ständchen", das die Künstlerin überhaupt nicht hätte singen sollen, und nicht minder in der Polonaise-Arie der Philine aus Mignon und in Solveigs „Lied" von Grieg, obgleich gerade das einem Teil des Publikums besonders zu gefallen schien. Denn der Applaus war danach am stärksten.

Völlig enttäuschte in der kühlen, teilnahmslosen Darbietung der Konzertgeberin die schöne Cherubin-Arie aus Mozarts „Figaro". Voi che sapete: wie anders hat man das so oft in Wien gehört! Dass die Tetrazzini stellenweise mit mächtig anschwellenden Crescendos, auf hohen Tönen (z. B. dem dreigestrichenen Es) kraftvoll abschliessend, faszinierte, soll nicht bestritten werden. Wahrhaft befriedigt von den Leistungen der anderswo in den Himmel erhobenen „internationalen Grösse" dürfte aber kaum ein musikalischer Hörer den Saal verlassen haben. Durchaus nicht unbeachtet blieb in diesem Konzerte der mitwirkende, schon von früher bestbekannte italienische Geigenvirtuose Arrigo Serato — im stärksten Gegensatze zu der einleitenden, unter Ferd. Hellmesberger gespielten „Figaro"-Ouvertüre, nach der sich kaum eine Hand rührte.

Wohl um schon im voraus das erst in den April 1914 fallende 70jährige Geburtsfest Prof. Hermann Grädeners zu ehren, werden jetzt in Wien besonders häufig Werke dieses überzeugten und vor allen berufenen Vertreters klassizistischer Kompostitionsrichtung aufgeführt. So am 3. Dezember im zweiten (ordentlichen) Gesellschaftskonzerte der Saison die für Wien neue „Rhapsodie" für Soli, Chor und Orchester „Der Spielmann" (Text von Em. Geibel), deren Uraufführung am 3. Februar 1905 durch die grossherzogliche Musikschule in Weimar stattgefunden hatte, und das erste Violinkonzert (Ddur), welches man hier am 21. Dezember 1890 in einem philharmonischen Konzert kennen gelernt hatte. Damals spielte es Adolf Brodsky, jetzt der durch seine exotische Erscheinung noch mehr, als durch seine immerhin bemerkenswerte Kunst auffallende junge italienische Geiger Silvio Floresco, der auch das wichtige Violinsolo in Grädeners „Spielmann" auszuführen hatte. Bezüglich der soeben genannten „Rhapsodie" darf ich wohl auf den nach der Weimarer Aufführung im „M.-Wochbl." (Jahrgang 1905, S. 239) erschienenen ausführlichen Bericht verweisen, wobei ich nur hinzufügen möchte, dass Grädener den Inhalt der Geibelschen Dichtung ebenso klangschön, als edel-ausdrucksvoll — und — was sich bei ihm von selbst versteht — technisch-meisterlich zu vertonen wusste, allerdings dem Chor durch die vielen, lange liegen bleibenden Stimmen eine ungewöhnlich schwierige Aufgabe zumutend, die aber der Singverein unter der gewissenhaften Leitung F. Schalks trefflich löste, wie denn auch die Gesangssoli — Frau L. Claus-Neuroth, Herren H. Zimmermann (Tenor) und L. Drapal (Bass) — durchaus den Intentionen des Komponisten entsprochen haben dürften. Mit Florescos Violinspiel dürfte er in der „Rhapsodie" vielleicht auch mehr zufrieden gewesen sein, als im nachfolgenden Konzerte, das — wenn ich mich recht erinnere — Brodsky 1890 technisch ausgefeilter vortrug. Selbstverständlich wurde Grädener — als eine unserer edelsten musikalischen Persönlichkeiten mit Recht allgemein verehrt — sehr gefeiert und wiederholt lebhaft gerufen. Die eigentliche Sensation dieses Gesellschaftskonzertes bildete aber die Uraufführung einer neuen Sinfonie (Esdur Nr. 2) von Franz Schmidt, als vorzüglicher Cellist gewesenes Mitglied der Philharmoniker, zugleich Meister interpretierenden Klaviervortrages, in welcher Eigenschaft er z. B. durch seine erstaunlich plastische Übertragung aller Orchestereffekte von R. Strauss' „Zarathustra" am Flügel Aufsehen und Bewunderung erregt hatte. Auch mit verschiedenen Orchesterkompositionen — so einer Erstlings-Sinfonie in Edur und einem sinfonischen Zwischenspiel zu einer romantischen Oper — 1902, bezw. 1903 von den Philharmonikern aufgeführt, hatte er sich einen guten Namen gemacht, diese Werke aber mit seiner neuesten Esdur-Sinfonie nun weit hinter sich gelassen. Es liegt hier ein kleines Wunder kontrapunktischer Gestaltungskraft und kombinatorischer Phantasie vor. In dieser Hinsicht wüsste ich von neu erschienenen Werken der auch mit grösstem Geschick instrumentierten Esdur-Sinfonie F. Schmidts nur Karl Prohaskas grandioses Chorwerk „Frühlingsfeier" als gleichwertig an die Seite zu stellen. Auf diese zwei in seinen Mauern lebenden und wirkenden ausgezeichneten Tonsetzer kann unser Wien stolz sein.

Ob man sie auch grosse musikalische Erfinder nennen kann, muss erst die Zukunft lehren. Mir selbst fehlt bei dem einen wie dem andern zurzeit noch die persönliche Note. Auch bei F. Schmidts Esdur-Sinfonie überwiegt für mich weitaus das rein technische Interesse: wie das alles so glänzend, so geistreich, anscheinend spielend leicht gemacht ist, welch' neue und überraschend mannigfaltige Gestaltungen, Stimmungs- und Charakterbilder der Komponist aus der doch schon hinlänglich ausgenutzten Kunstform der Variation hervorzaubert, welche sich nicht nur über den ein anmutig pastorales Thema (Bdur $^3/_8$) ausführenden ruhig (Allegretto) beginnenden, dann aber im Tempo vielfachst wechselnden Mittelsatz, sondern auch auf das Finale — die Sinfonie hat nur drei Sätze — erstreckt.

Dieses Finale beginnt — Esmoll $^4/_4$ sehr langsam — gleich mit einer prächtigen Fuge über das pastorale Thema des zweiten Satzes (nur Bläser), bringt dann Reminiszenzen aus der achten Variation desselben, um endlich mit einer Art Choral-Apotheose des — stark vergrösserten und mächtig gesteigerten — Hauptthemas wahrhaft festlich zu schliessen. Denkt man hier unwillkürlich an Brucknersche Vorbilder, so bei den ausgezeichneten Variationen des zweiten Satzes — welche, aus dem pastoralen Thema entwickelt, in der neunten Variation (Bdur, $^3/_4$, sehr lebhaft) das als selbständiges Stück fehlende „Scherzo" nachtragen — mehr an Brahms, während in der farbenreichen Instrumentation der Autor über beide „modern" hinausgeht, etwa im Sinne Mahlers oder R. Strauss'. Eine psychologisch durchgeführte, einheitlich grosse Idee vermochte ich in der Sinfonie nicht zu erkennen. Ob nicht in der auffallend nationalen und scharf kontrastierenden Haltung der durchweg meisterlichen Variationen — hier slavisch, dort ungarisch, dann wieder italienisch, steirisch usw. — eine tiefere Absicht versteckt, — etwa einen musikalischen Völker-Reigen unseres polyglotten Österreich vorzuführen, bleibt aber auch nur Vermutung. — Die Aufnahme der Novität, die wohl auch ausserhalb Wien von jedem bedeutenden Orchester aufgeführt zu werden verdient, konnte nicht glänzender sein.

Immer von neuem wurde der glückliche Autor stürmisch gerufen. Es muss dabei freilich auch ein — nur berechtigter — Lokalpatriotismus unserer Herren Philharmoniker mit in Rechnung gezogen werden, die im Saale sehr stark vertreten waren und nun demonstrativ der Freude Ausdruck gaben, dass aus ihrer Mitte einmal wieder „ein ganzer Meister" hervorgegangen sei. Übrigens hätte die Sinfonie auch von den Philharmonikern selber kaum virtuoser, lebens- und ausdrucksvoller gespielt werden können, als diesmal vom Konzertvereinsorchester unter F. Schalks Leitung, der seine ganze Kraft für das schwierige Werk einsetzte und damit auch sich selbst wieder den ehrenvollsten Erfolg verschaffte.

Das gesellschaftlich bedeutendste Musikereignis der Woche war in Wien die Jubelfeier des 50jährigen Bestandes des „Schubertbundes", des neben dem eigentlichen „Wiener Männergesangverein" (gegründet 1843) ersten derartigen Chorinstituts ganz Österreich-Ungarns, welches Jubiläum natürlich zu den glänzendsten Festlichkeiten aller Art (Empfang im Rathaus, Festmahl usw.) Anlass gab, die künstlerisch in dem am 6. Dezember abends im grossen Saale des neuen Konzerthauses veranstalteten Festkonzerte gipfelten. Nur geladene Gäste — darunter die Elite der Gesellschaft, an der Spitze als Vertreter des Kaisers Erzherzog Eugen, ferner Minister, Gesandte, hohe Geistlichkeit usw. — wohnten der Aufführung bei, deren Programm ausschliesslich Schubertsche Kompositionen enthielt, natürlich meist Chorwerke

mit und ohne Begleitung, in deren sorgfältigst einstudierter, dynamisch feinst abgestufter Wiedergabe die wackeren Sangesbrüder unter der feurigen, begeisternden Leitung Adolf Kirchls nicht nur ihr bestes boten, sondern das beste schlechtweg. Mit zwei weniger bekannten kraftvollen Chören „Hymne" („Herr, unser Gott! erhöre unser Flehen" — Text von A. Schmidt) op. 154 (mit Blasinstrumenten) und „Schlachtlied" (unbegleitet, 8stimmig, Text von Klopstock) wurde begonnen; es folgten die viel gesungenen Meisterstücke „Nachtgesang im Walde" (J. G. Seidl) mit 4 Hörnern, „Nur wer die Sehnsucht kennt" (Goethe) 5stimmig und wie das nächste „Lied im Freien" (v. Salis) unbegleitet, weiter „Der Gondelfahrer" (Text von J. Mayerhofer, orchestriert von Franz Mair, dem verdienstvollen Gründer des „Schubertbundes" † 1893), welch' reizendes Stück als erklärter Liebling der Wiener wie immer wiederholt werden musste. Dann der grossartig stimmungenreiche „Gesang der Geister über den Wassern" (Text bekanntlich von Goethe) mit tiefen Streichinstrumenten, zuletzt zwei besonders melodisch einschmeichelnde: „An die Laube" (Fr. Rochlitz), Lied mit Klavier, für Chor bearbeitet von Ernst Schmid † 1901 (lange Jahre neben F. Mair auch sehr geschätzter Chormeister des „Schubertbund") und „Das Dörfchen", orchestriert von A. Kirchl. Zum Empfang des Erzherzogs Eugen wurde das „Gott erhalte" angestimmt, das Konzert selbst eröffnete die Ouvertüre zum Melodram „Die Zauberharfe" (später unter dem unrichtigen Titel Ouvertüre zur Rosamunde herausgegeben), vortrefflich vom Konzertvereinsorchester gespielt, welches dann als Zwischennummer noch den bekannten lieblichen Entreakt in B aus „Rosamunde" zum Besten gab. Weiter dankbarst entgegengenommene Zwischennummern waren drei Liedervorträge der anmutigen k. k. Hofopernsängerin Frau Rita Michalek („Der Leiermann", „Der Vater mit dem Kinde", „Die Sterne"). Gleich nach der Ouvertüre sprach Hofschauspieler G. Reimers mit zündender Kraft einen warm empfundenen Fest-Prolog von Dr. Madjera, welcher nun die rechte Stimmung für die sämtlich stürmisch applaudierten Chornummern vorbereitete. Alles in Allem wieder ein wahrer Ehrenabend für den „Schubertbund" selbst und seinen unermüdlichen, temperamentvollen Chormeister A. Kirchl, welche beide im Verein schon 1900 mit den unvergesslich grossartigen Aufführungen von Wagners „Liebesmahl der Apostel" einen Rekord schlugen, der den „Schubertbund" zum gefährlichsten, nicht übertroffenen Rivalen des „Wiener Männergesangvereins" machte, was er bis zum heutigen Tage geblieben ist. Natürlich wurde dieser auch auf der Pariser Weltausstellung von 1900 vollbrachten Glanztat in der jetzt zum Jubiläum des „Schubertbund" erschienenen prachtvoll ausgestatteten, reich illustrierten und vom Schriftführer des Vereins, Herrn Anton Weiss, mit grösster Gründlichkeit verfassten Festschrift (auf die wir besonders aufmerksam machen!) gebührend gedacht.

Ein bescheidenes, aber doch auch sehr gelungenes Festkonzert veranstaltete einen Tag zuvor (5. Dezember) anlässlich seines zehnjährigen Bestandes der hiesige Akademische Orchester-Verein unter Leitung seines energischen Dirigenten, des neuernannten Universitäts-Musikdirektors Franz Pawlikowsky. Mit Rücksicht darauf, dass in diesem Orchester grösstenteils Studierende der Wiener Hochschulen (also keine Berufsmusiker!) spielen, war die Wiedergabe des schönen Programms: Brahms' „Akademische Festouvertüre" (das richtige Eröffnungsstück für ein solches studentisches Jubelkonzert!), Rob. Fuchs' Serenade für Streichorchester Nr. 3 Emoll — mit dem flotten zigeunerischen Finale — Beethoven: Esdur-Konzert — mit Frau Balley-Apfelbeck als mehr noch fein geschmackvoller, als lediglich virtuoser, jedenfalls vortrefflicher Interpretin am Klavier, Schubert: „Mirjams Siegesgesang" für Sopransolo (Frl. Edith Lorraine), gemischten Chor und Orchester (letzteres in F. Mottls Bearbeitung) endlich Wagners „Meistersinger-Vorspiel" aller Ehren wert und der durchweg gespendete herzliche Beifall nur verdient. In Schuberts Kantate wirkte mit dem Orchester der Akademische Gesangverein und der Damenchor des Akadem. Wagner-Vereins prächtig zusammen. Frau Balley-Apfelbeck musste noch eine Zugabe leisten, als welche sie Chopins Cismoll-Walzer wählte. Auch dies zur vollen Befriedigung von Publikum und Kritik.

Aus der Legion der übrigen Konzerte sei für heute nur noch des dritten Sinfonie-Abends des Wiener Tonkünstler-Orchesters (4. Dezember) gedacht, an welchem Brahms' Emoll-Sinfonie (Nr. 4) und Wagners „Meistersinger-Vorspiel" von Nedbal wieder feurigst-eindrucksvoll dirigiert wurden, auch eine neue anmutige, sehr dankbar geschriebene „Serenade" für Blasinstrumente und 2 Harfen von Vict. v. Herzfeld dem Komponisten und den Spielern lebhaften Beifall verschaffte, der gefeierte Held des Abends aber doch wieder Eugen d'Albert mit seinem besonders in den zwei letzten Sätzen bewunderungswürdigen Solo-Vortrag des Beethovenschen Klavierkonzerts in Gdur blieb, wobei ihn ein herrlich klangvoller Bösendorfer unterstützte.



Münchner Brief

Von E. von Binzer

Wer ihn in seinem diesjährigen Klavierabend hörte, konnte sich des Gefühls nicht erwehren, dass Moriz Rosenthal, mag er auch manchmal früher den Eindruck des bedeutendsten Vertreters äusserlicher Bravour-Klavieristik erweckt haben, wohl fast alle zeitgenössischen Pianisten in den Schatten stellt, sobald er den Künstler in ihm zu Wort kommen lässt, wie dies bei Schuberts Fantasie-Sonate (Gdur) geschah. Wie war die Wiedergabe wunderbar von innerem Leben und Schönheitsglanz durchleuchtet! Die hohe künstlerische Kultur, mit welcher Rosenthal zumal die in schlichtesten Wendungen verborgenen Schätze der Komposition hervorhob, verriet sein dichterisches Nachschaffen, das mit unvergleichlichem Feinsinn den Klängen nachhorcht. In welch überraschender Weise er die kleinsten Übergänge mit einer inneren Spannung gleichsam zum Erlebnis steigert, das hat mich bei Rosenthal als etwas ganz Neuartiges, als sein ureigenstes Geheimnis gefesselt. Über die faszinierende Schönheit seiner Virtuosität zu sprechen ist selbstverständlich überflüssig.

Desgleichen ist es nichts Ungewohntes mehr, dass Edyth Walker, ein nahezu ausverkauftes grosses Haus und immensen Beifall hatte. Eine Perle in ihren Darbietungen war die „Nachtigall" von Brahms. Dagegen wäre es besser wenn sie vermiede, Gesänge von Liszt auf ihr Programm zu setzen, da ihr der Vortragsstil für diese fremd ist. Aus dem gleichen Grunde ist es zu bedauern, wenn Gottfried Galston einen Abend ausschliesslich Liszt widmet, jenem Meister, der den „mächtigsten Zauber des Erfolges" darin erblickte, „eine Geistesgabe zu entfalten, welche dem Künstler Gedanken und Herzen der Menschen gewinnt und in die Seele anderer zündende Funken desselben heiligen Feuers wirft, das seine eigene Seele verzehrt": Galstons Domäne ist staunenerregende, innerer Anteilnahme aber entbehrende Bravour. Von Edwin Fischer war mir so viel Lobpreisendes berichtet worden, dass ich etwas enttäuscht war, als ich seinen Beethoven hörte; weshalb so unfest im Rhythmus? so willkürlich in der Linienführung? weshalb durchweg eine piano-Cantilene ritardando und eine crescendo-Passage accellerando? nicht jedes Forte trägt die Notwendigkeit eines stringendo in sich. Ich konnte nicht die wünschenswerte Übereinstimmung zwischen der Ausführung des Klavierparts durch Edwin Fischer und dem violinistischen Vortrag seitens seines Partners Fr. W. Porges finden, der längst als besonders ernst strebender Musiker geschätzt wird. Dieses Ineinanderhören und -Spielen, das den feinsten Reiz eines Ensembles ausmacht, begegnete mir in höchstem Masse bei der Geigerin Wilh. Demharter und ihrem Partner Dr. Oskar Kaul.

Die etwa 15jährige Alma Moodie führt ihren Bogen mit bewunderungswürdiger Freiheit und Präzision, ihre linke Hand ist gleichfalls trefflich durchgebildet und in bezug auf musikalische Ausarbeitung bleibt kein Wunsch unerfüllt. Kurzum, die kleine Geigerin muss einen sehr guten Lehrer haben. Besonders erfreulich berührt es bei ihr, dass ihrer Jugend jede Treibhausreife ferngehalten blieb und sie, wenn man dies aus dem konzentriert-gewissenhaften Eindruck, den ihr Auftreten macht, schliessen darf, wohl in ruhigem Schritt einem gediegenen Künstlertum entgegenwachsen wird. Der junge Pianist Fr. Dorfmüller fällt als ungewöhnlich feinfühliger Begleiter und als starkes musikalisches Talent auf. Es war ein Vergnügen, seine

Ausführung der Gesangsbegleitungen im Liederabend von Seraphine Schelle zu verfolgen. Dieser noch sehr jugendlichen Sopranistin ist ein hoher Grad von Sensibilität und beweglicher Anmut eigen, deren leicht-schelmische Fröhlichkeit in seltsam reizvoller Weise mit einem Grundton von traumverlorener Wehmut gepaart ist. Ein durch Intelligenz geleiteter Geschmack weiss ihr auf unmittelbarem Erfassen der Situationsstimmung beruhendes Charakterisierungs-Talent vor jedem Extrem zu bewahren. Aussprache und Schulung sind gut und man könnte sich hier einer positiven künstlerischen Begabung erfreuen und ihr eine schöne Zukunft prophezeien, wenn nicht der oberflächliche Charakter des heutigen Publikums stets von neuem Beweise dafür lieferte, wie wenig Lust und Liebe es besitzt, in eine zartbesaitete Künstlerseele hineinzulauschen und wie viel besser ihm das dick aufgetragene Virtuosentum, auch des Sängers, im Konzertsaal behagt, für dessen umfangreicheren Raum freilich vielleicht die körperlichen Kräftes Fräulein Schelles nicht ausdauernd genug sind, wie ich aus einer allerdings vorübergehenden stimmlichen Ermüdung schliessen möchte.

Von Grete Hentschel-Schesmer hörte ich Brahms. Wie fern liegt ihr seine Lyrik! Elena Gerhardt hat das Patent auf R. Schumanns „Sandmann": das war, im Verein mit Prof. Schmid-Lindners musterhafter Begleitung, ein Kabinettstück. Wertvolle Gaben waren auch Erich J. Wolffs Lieder.

Nach längerer Pause trat der Bariton d'Arnalle vor das hiesige Publikum, begleitet von Prof. Schwickerath. Eine noch unbekannte sehr junge Pianistin Gabriele von Hoessle konnte ich leider nicht hören, und mit der Aufzählung der Namen Roesger, Tiegermann, Lalewicz, Georgii sowie Risler und Lamond habe ich noch längst nicht aller Pianisten gedacht, die sich in den Strudel unseres Konzertlebens stürzten.

Starken Erfolg hatte das Wendling-Quartett, dessen Haydn-Wiedergabe eine Glanzleistung war; bei Brahms würde eine ebenmässigere Linienführung, weniger „Schattiermanie" den Gesamteindruck vertieft haben. Die Feinheit des Brüsseler Quartetts ist allbekannt; augenblicklich scheint die Vereinigung ein wenig von der erforderlichen rhythmischen Prägnanz eingebüsst zu haben.

Ausgesprochenere rhythmische Genauigkeit und Verschärfung des Tonbildes hätte einer kirchlichen Aufführung des 2., 4. und 5. Teiles aus Bachs „Weihnachts-Oratorium" seitens der hiesigen Bach-Vereinigung grössere Belebung verliehen. Die ausserordentlich dankenswerten Bestrebungen dieser Gesellschaft begegnen allgemeinem Interesse und werden sicherlich, je mehr die Durcharbeitung und Geschlossenheit der Darbietungen unter sachverständiger Leitung sich festigt, desto grössere Bedeutung in unserem Musikleben gewinnen.



Wie sah Mozart aus?

Der Aufschwung, den die Erforschung des Lebens und der künstlerischen Entwickelung Mozarts in jüngster Zeit, zuletzt noch durch die Arbeiten von Theodor von Wyzewa und G. de Saint-Foix, genommen hat, führte jetzt zu einer neuen, umfassenden wissenschaftlichen Mozart-Biographie, die als ein Ereignis auf dem Gebiete der Musikgeschichtsliteratur zu bezeichnen ist. Es ist dies die (bereits im vorigen Heft besprochene) grosse Lebensbeschreibung Mozarts, die Dr. Artur Schurig im Inselverlage (Leipzig) hat erscheinen lassen. Mozarts Leben und Mozarts Persönlichkeit sind hier nicht allein mit aller wissenschaftlicher Gründlichkeit, sondern auch mit soviel lebensvoller Anschaulichkeit geschildert, dass wir den unsterblichen Meister wahrhaft, wie er leibte und lebte, zu hören und zu sehen meinen. Wie sah Mozart aus? Auch darüber gibt Schurig ebenso gewissenhaft wie anziehend Auskunft. Denn Mozarts äussere Erscheinung in der Wiener Zeit lässt sich aus verstreuten Nachrichten und nach den beglaubigten Bildnissen mit ziemlicher Sicherheit wieder herstellen. Es ist dem Meister öfters widerfahren, dass ihn Leute, denen er persönlich noch nicht bekannt war, für eine untergeordnete Person hielten, bis sie zu ihrer peinlichsten Überraschung hörten, es sei Meister Mozart. Irgend ein berühmter Mann hat ihn sogar einmal für einen reisenden Handwerksburschen gehalten. So humorvoll Mozart gewöhnlich war, solche Verkennung nahm er ernstlich übel. Um derlei möglichst zu vermeiden, zog er sich bei offiziellen Gelegenheiten sehr sorgfältig, ja ein klein wenig auffällig an. Um sein an sich allzu unscheinbares Exterieur zu heben, tat er das Erdenkbarste.

Auch in seinem Antlitz lebte nichts Imponierendes. Man sah ihm den genialen Musiker nicht an. Seine Züge hatten nichts Dämonisches. Sogar seine (mattblauen) Augen entbehrten für gewöhnlich des heiligen Feuers. Nur wenn er am Flügel phantasierte, kam Licht und Geist in sie. Meist war sein Blick unstet und zerstreut, wie das meist bei Kurzsichtigen der Fall ist, die keine Gläser tragen. Seine Gesichtsfarbe war bleich, ins Gelbliche gehend; sein Haar blond. Auffällig gross war seine Nase. „Enorm benast" wird er zu seiner Zeit einmal genannt. Seine Ohren hatten Anormalitäten in der Form: einmal fehlten die Ohrläppchen, und dann bestand eine auffällige Verschiedenheit in der Modellierung der Muschel, die man „fehlende Concha" nennt. Das „Mozartische Ohr" ist keine Missbildung, sondern eine Variante der Natur, die durchaus keine Seltenheit ist. Die letztere Eigentümlichkeit hat sich auf seinen Sohn Karl vererbt.

Von Statur war Mozart untersetzt. Die Grösse seines Kopfes fiel aus der strengen Proportion heraus. Niemetschek erzählt: „Er hatte kleine, schöne Hände. Beim Klavierspielen wusste er sie so sanft und natürlich auf der Klaviatur zu bewegen, dass sich das Auge daran nicht minder, als das Ohr an den Tönen, ergötzen musste. Es ist zu verwundern, dass er damit so vieles besonders im Basse greifen konnte . . ." In richtiger Erkenntnis fährt Niemetschek fort: „Das Unansehnliche in Mozarts Äusserem, der kleine Wuchs seines Körpers kam von seiner frühen Geistesanstrengung her und von dem Mangel an freier Bewegung in der Zeit seiner Kindheit. Er soll ein schönes Kind gewesen sein, aber vom sechsten Lebensjahr ab war er an eine sitzende Lebensweise gebunden. Um diese Zeit fing er schon an zu komponieren! Und wie viel hat der Mann nicht in seinem Leben, besonders in den letzten Jahren, geschrieben. Da Mozart, bekanntermassen am liebsten in der Nacht spielte und komponierte und die Arbeit oft dringend war, so kann sich jeder vorstellen, wie sehr sein so fein organisierter Körper darunter leiden musste. Sein früher Tod muss dieser Ursache hauptsächlich zugeschrieben werden."

Mozart war von nervöser Beweglichkeit, nicht einen Augenblick in Ruhe, ausser wenn er am Klavier sass und die Umwelt vergass. Er pflegte mit allerlei Dingen, die gerade da lagen, zu spielen. Auf seine hübschen Hände war er stolz. Überhaupt war er eitel. Aus Augsburg schreibt er 1777 an seinen Vater: „Die Leute denken sich halt, weil ich klein und jung bin, kann nichts Grosses und Altes in mir stecken. Sie werden es aber bald erfahren!"

An seiner immer saubern und sorgsamen, fast koketten Kleidung liebte er Spitzen, Gehänge und Ketten. Auch Ringe und dergleichen trug er gern. Eine feminine Neigung! Für gewöhnlich ging er in einem blauen, frackartigen Rocke mit vergoldeten Knöpfen, in Kniehosen und Schuhen mit Silberschnallen. Beim Dirigieren bevorzugte er den roten Frack, der damals noch immer eine Art Musikeruniform war. Im übrigen war Mozart nicht so geschmacklos, durch genial aussehen sollende Musikereigentümlichkeiten aufzufallen.

Rundschau

Oper

Leipzig Die Spielzeit von August bis zum Jahresende enthielt sich jeder Neuheit; man muss wohl sagen, mit Recht. Denn da ist erstens die Gleichgültigkeit unsres Publikums, das kaum jemals die Mühen und Kosten einer Ur- oder deutschen Erstaufführung belohnt, noch viel weniger aber sich zu dem in jeder wirklichen Kunststadt selbstverständlichen Grundsatz bekennt, neuartige Werke wiederholt zu hören, um sie zu verstehen und zu geniessen. Und zweitens die Tatsache, dass unsere Spielopern, mindestens die ernsten, jetzt ganz anders gestaltet werden können und sich diese

durch die Sachlage ermöglichte und gebotene Reformarbeit Zeit und Mühe entschieden besser auszahlt. Durch die Hundertjahrfeier Verdis war der Blick der Opernleitung auf Italien gelenkt; es erfolgte durch Otto Lohse als Dirigenten und Ernst Lert als Spielleiter die Neueinstudierung zunächst von Puccinis „Tosca" mit ihrem hervorragend rohen Stoff und der ebenso hervorragend feinen — man gestattete den scheinbaren Pleonasmus — überaus musikalischen Musik. Für den kommenden Verdi-Zyklus studierte man neu Troubadour, Rigoletto, Othello, Falstaff; dieser bot eine glänzend durchdachte und herausgearbeitete Leistung der beiden genannten leitenden Künstler. Szenisch wurde dabei mit augenscheinlich ganz geringen Kosten zumeist in den beiden letzgenannten Opern Einwandfreies und Originelles gegeben; musikalisch erregten die unbeseitigten, die Tektonik arg schädigenden Striche im Troubadour Bedenken. Unter Lohses ebenso sorgfältiger als fortreissender Führung leistete das Orchester Prächtiges; von den Gesangsrollen ragten hervor: Jaques Urlus' Cavaradossi, Manrico, Othello, Frl. Marx' Desdemona, Valesca Nigrinis grosszügige Azucena, Alfred Kases ganz aus dem vollenschöpfender Falstaff, Ernst Possony als gesangstechnisch wie darstellerisch hochwertiger Jago, Erich Klinghammer, ein überaus fein gestaltender Scarpia, und als besonderer Höhepunkt Aline Sanden mit ihrer erstklassigen Tosca.

Einen weiteren Glanzpunkt vertrat die Gastspielserie Carl Perrons, bisher mit Heiling, Holländer, Wotan. Man genoss bei diesem grossen Künstler neben dem markigen metallreichen Edelklang des herrlichen Organs die geistige Durchdringung jeder Partie nach Gesamtanlage und Einzelheiten, ebenso seine vorbildliche Vereinigung von Wort und Ton, eine Kunst der Sprachbehandlung, die historisch werden und bleiben wird. Der Aufbau einzelner Szenen, gerade sonst gefürchteter, erregt in seiner Wiedergabe unvergleichlichen Anteil, in erster Linie die wundervoll ausgemeisselte und gesteigerte grosse Erzählung Wotans an Brünnhilde und sein „Adressbuchspiel" mit Mime, dessen Bedeutung fast stets verloren geht. Erstaunlich war hier unter vielem andern, wie Perron die Stelle „Auf wolkiger Höh'" aufzubauen weiss, ganz zurückhaltend im Ton beginnend bis zu dem gewaltigen Ausbruch: „Des Speeres starkem Herrn!" In dieser grandiosen Betonung des Machtgefühls Wotans ist mit dramatisch prachtvoll geschwungenem Bogen das furchtbare Zusammenknicken des Gottes im dritten Aufzug vorbereitet, das die Zertrümmerung des machtbedeutenden Speeres auslöst.

Neben diesen Gastspielen Perrons waren die des prächtigen Dresdener Heldentenors Loeltgen als Tannhäuser und Siegmund, als erfreuliche Begleitumstände der zeitweisen Lücken unseres Personalbestands zu verzeichnen. Der unter der jetzigen Leitung beliebte Modus des Ersatzgeschäftes an unserer Bühne hatte dagegen wenig einleuchtendes. Weshalb sieht nicht, so fragt man, ein stimm- und gesangverständiger, zeitweise abkömmlicher Vorstand, z. B. Herr Porst, die disponiblen Kräfte in ihrem Engagementsort darauf an, ob sie überhaupt für Leipzig in betracht kommen? Das wäre sicher billiger, und der Opernbetrieb würde nicht mit einer unverhältnismässigen Anzahl flauer Abende belastet. Ausserdem, je grösser diese Zahl zwecklosen Vorstellungen zur Besetzung eines Faches geworden ist, desto wahrscheinlicher wird der schliessliche Überdruss an der Sache und ihre Beendigung durch ein Verlegenheitsengagement, das die Lücke nur äusserlich oder nur teilweise schliesst. Denn viel anders kann man die endliche Verpflichtung von Jean Müller vom Charlottenburger Opernhaus wohl nicht ansehen. Seine Bewerbungsgastspiele haben ihn als kraftvollen Darsteller und Besitzer einer tüchtigen ziemlich tiefen Baßstimme erwiesen; wie er aber den rein gesanglich nach der Höhe zu anspruchsvollen Partien gerecht werden wird, kann man nicht vorhersagen. Verpflichtet wurde ferner Prisca Aich von der Dortmunder Oper, scheinbar in der Mitte zwischen Lyrischer und Naiver stehend, so dass also Gertrud Bartsch, die als Sieglinde einen hohen Beweis ihrer Fähigkeit gab, mit der Vertretung der ans Dramatische streifenden Rollen ihres Faches alleinstehen würde, während für jenes mittlere Genre nicht weniger als drei beachtenswerte Kräfte zur Verfügung stehen werden, nämlich ausser Frl. Aich noch Elly Gladitsch und Luise Olbrich, die durch ihre Übernahme der Sophie im Rosenkavalier und ihr Einspringen als Agathe ungemein für sich einnahm. Die Baritonfrage löst sich endlich durch den nächstjährigen Eintritt von Hans Spies aus Braunschweig nach erfolgreichem Gastspiel in Tiefland, sowie durch die ungeahnte Entfaltung Ernst Possonys, von dem zu wünschen wäre, dass er gewisse Partien, die der überlastete, in seinem Rahmen so vorzügliche Erich Klinghammer lediglich aus Personalnot singen muss, noch auf sich nehme, so Gunther und Amonasro. Der schon seit Jahr und Tag unter den gegebenen Umständen so naheliegende Gedanke, dass sich Herr Kase in diesen und ähnlichen Partien versuche, scheint nicht gefasst oder durch die Arbeitslast auch dieses Künstlers durchkreuzt worden zu sein. Für das Fach des lyrischen Tenors wurde nach seinem George Brown Hans Lissmann gewonnen, eine glänzende Persönlichkeit, wenn auch gesangstechnisch nicht fertig. Von den zahlreichen Vertretungsgastspielen sei das Walter Soomers als Sachs erwähnt, dessen prächtiger Wiedergabe Kunzes Beckmesser ausgezeichnet sekundierte; das gleiche lässt sich von Schönlebers Mime beim Gastspiel Perrons als Wanderer sagen.

Dr. Max Steinitzer

Prag Wie alle andern Bühnen hat auch unsere deutsche Oper (Direktor Teweles) Verdis Andenken durch einen Zyklus der bedeutendsten Opernwerke des Meisters geehrt. Als künstlerisches und wesentlichstes Ergebnis dieser Verdi-Feier resultieren für uns die Wiedereinstudierung des „Othello" und die Neueinstudierung des „Falstaff". Beide Meisterwerke erhielten noch ein besonderes Gepräge dadurch, dass kein geringerer als der phänomenale russische Baritonist Baklanoff ihre Titelrollen darstellte. Wer diesen Meister des Gesanges und Spieles gehört und gesehen, wer sich an dieser von Kraft, Frische und Schönheit überströmenden Stimme je gelabt hat, der weiss, welches Erlebnis ein Opernabend mit Baklanoff bedeutet. Als glänzender Dirigent des Verdistiles, des früheren als auch des späteren, erwies sich bei diesem Zyklus Kapellmeister Pietro Stermich. Dass die übrigen Vorstellungen dieses eine Verdifeier darstellenden Zyklus' manche arge Enttäuschung mit sich brachten, machte Baklanoffs überragende Kunst zum doppelten Genuss.

Edwin Janetschek

Wien In würdigster Weise feierte am 18. Dezember unsere Volksoper das Jubiläum ihres zehnjährigen Bestandes eben als solche (denn ursprünglich war diese heute rein musikalischen Zwecken dienende Bühne als Schauspielhaus zur 60jährigen Regierungsfeier unseres Monarchen unter dem Namen „Kaiserjubiläums-Stadttheater" gegründet worden) mit einer alle Erwartungen übertreffenden, geradezu herrlichen und höchste Begeisterung erweckenden Erstaufführung der „Meistersinger". Als Direktor Rainer Simons 1903 das Kaiser-Jubiläumstheater von seinem Vorgänger Müller-Guttenbrunn (der es noch als Schauspielhaus leitete) übernahm und es nur schlechthin „Volksoper" nannte, war seine erste grösste künstlerische Tat auf dem neuen, anfangs wegen der gefährlichen Konkurrenz der kaiserlichen Hofoper allseits höchst skeptisch beurteilten Wege eine vortrefflich gelungene Erstaufführung des „Freischütz". Und nun folgte als Krönung des Gebäudes die erwähnte, im Ganzen schlichtweg als „Musteraufführung" zu bezeichnende Vorstellung der „Meistersinger". So stehen die zwei deutschesten musikalischen Bühnenwerke und zugleich edelsten Volksopern als Marksteine zu Anfang und Ende von Direktor Simons unermüdlicher, einen geradezu staunenswert reichhaltigen Spielplan umfassenden künstlerischen Tätigkeit, die überwiegend nur wahrhaft Gutem, bleibend Wertvollem zugewandt erschien, wenn es auch an kleinen Entgleisungen nicht fehlte und eine oder die andere „Novität" besser unaufgeführt geblieben wäre.

Aber bei der jüngsten Aufführung der „Meistersinger" zeigte sich so recht, was diese Bühne szenisch unter der zielbewussten Regie des Direktors Simons selbst und musikalisch unter einem so hochintelligenten und kunstbegeisterten, Wagners in ihrer Art einzige Polyphonie kongenial nachempfindenden Dirigenten wie Kapellmeister B. Tittel zu leisten vermag. Dazu auch ganz vorzügliche Sängerleistungen: D. Schipper: Hans Sachs: Herr Lassmann (besonders durch seine glänzenden Mittel wirkend): Walther Stolzing, Frl. Kummer: Evchen, Herr Noë: David, Herr Nosalewicz:

Pogner, Herr Bandler: Beckmesser, jeder in seiner individuellen Art, wie auch die Träger der kleineren Rollen auf dem rechten Platz. — Aber was einst Robert Schumann von einer Aufführung der „Euryanthe“ (neben „Fidelio“ bekanntlich seiner Lieblingsoper) 1847 in Dresden von dem Werke sagt, gilt genau von der jetzigen Aufführung der „Meistersinger“ in unserer Volksoper: Nicht dem Einzelnen, dem Ganzen gebührt die Krone. Wie eben am 18. Dezember als Ganzes z. B. die Schlussszene wirkte, bezeugt die Tatsache, dass bei dieser wunderbaren Apotheose der „heil'gen deutschen Kunst“ sich selbst kühle Verstandsmenschen — ich könnte Namen nennen — bis zu Tränen gerührt fühlten. Daher auch in diesem Hause noch nicht erhörter, förmlicher Begeisterungs-Taumel. Der Jubel steigerte sich noch, als Direktor Simons am Schlusse immer von neuem stürmisch hervorgerufen, seinen Dank in den Worten ausklingen liess: Mögen Sie die Gunst, welche Sie heute meinen „Meistersingern“ gewährten, auch auf meinen „Parsifal“ übertragen, der bei mir ohne jede Preiserhöhung gegeben wird. Ein scharfer, aber wohlberechtigter Ausfall auf die geplante, das hehre Weihfestspiel mit ihren Caruso-Preisen als rein geschäftliche Kassa-Magnet ausnützenden Parsifal-Aufführungen in der kaiserlichen Hofoper. Aber auch abgesehen davon, glaube ich wirklich, dass man in der Volksoper bei gleich sorgfältigst einstudierter und begeisterter Wiedergabe, als sie jetzt daselbst den „Meistersingern“ zuteil geworden, man auch mit dem „Parsifal“ den künstlerischen Absichten des Dichter-Komponisten näher kommen wird, als in der Hofoper, wenn auch freilich der wahre, nicht nur künstlerische, sondern zugleich tiefst ethische Gesamteindruck des unsterblichen Werkes völlig ungetrübt nur an der geweihten Stätte, für die es geschrieben, zu erlangen sein dürfte: eben im Festspielhause zu Bayreuth. Dies wenigstens die festgegründete, durch nichts zu erschütternde Überzeugung des Unterzeichneten.

Prof. Dr. Th. Helm

Konzerte

Berlin Eine sympathische Art zu singen hat Grete Harth aus Wien. Ihrem leicht ansprechenden Mezzosopran gelangen Schubertsche Lieder am besten. Für Brahms ist der Ausdruck noch nicht reif; auch technisch bot er ihr Schwierigkeiten, die sie befangen machte. Der Erfolg ihres Weiterstrebens wird in der Hauptsache davon abhängen, dass ihre Atemführung leichter und natürlicher von statten geht, was im Interesse ihrer liebenswürdigen und einnehmenden Kunst sehr zu wünschen ist.

Einen ausgezeichneten Geiger lernten wir in Jani Koncz kennen, der sich dem Berliner Publikum am 16. Dez. im Klindworth-Scharwenka-Saal vorstellte. Der junge Künstler ist ganz ernste Konzentration, sein Können hochentwickelt. Die Begleitung besorgte Bernard Tabbernal; den Namen einer ungütigen Mitwirkung wollen wir in deren eigenstem Interesse für dieses Mal verschweigen.

Gutes lässt sich auch von dem Violinisten Roderick White berichten, der am 18. Dez. sein zweites Konzert im Beethoven-Saal absolvierte. Zu wünschen übrig bleibt bei ihm jedoch noch eine Gestaltungskraft von Innen heraus, die den Hörer absolut und ständig zu fesseln vermag. Dies machte sich besonders in der acht kleine Nummern umfassenden zweiten Hälfte des Programms bemerkbar. Die in ihrer Wirkung mehr oder weniger auf feinpointierten Vortrag gestellten Stücke wirkten auf die Dauer leicht ermüdend.

K. Schurzmann

Leipzig Sigfrid Karg-Elert festigt seinen guten Ruf als Komponist von Jahr zu Jahr, und zwar nicht bloss im Inland sondern auch jenseits der deutschen Grenzen; besonders in England wird man auf ihn als phantasiereichen Komponisten mehr und mehr aufmerksam. Dass gerade England ihm Tor und Tür öffnet, nimmt den Eingeweihten nicht wunder. Ein Tondichter, der so vorteilhaft und viel wie Karg-Elert für die Orgel zu schreiben vermag, kann dort nicht übersehen werden. In seinem Kompositionsabend stellte sich Karg-Elert von neuem — wir hörten ihn als solchen schon etwa vor sieben bis acht Jahren einmal — als Tonsetzer für die pedallose Hausorgel, das Kunstharmonium, und für Gesang vor. Seine hervorragende theoretische und praktische Kenntnis des Harmoniums überhebt ihn, in Verbindung mit seiner sehr leichten Erfindung, anscheinend aller Schwierigkeiten der Kompositionstechnik. Weshalb er sich am stärksten als Harmonium- und Orgelkomponist erweist, ist dem, der sich einen genaueren Einblick in sein Gesamtschaffen genommen hat, ganz einleuchtend: Die Freude am sinnlichen Klang, die allenthalben in seinen Werken zu tage tritt, ist letzten Endes doch an die Farbe der Orchesterinstrumente und der Register der Orgelinstrumente gebunden; sie fällt sogar in seinen Klavierwerken als hervorstechendes Merkmal auf und äussert sich hier und da sogar in der Hinneigung zum reinen Impressionismus; dieser tritt allerdings nicht sehr häufig auf und anscheinend nur mit deutlicher Hervorkehrung der Absicht und da, wo er ihm zu einer besondern Wirkung unbedingt nötig erscheint. Ich konnte den Komponisten an seinem diesjährigen Abend fünf Solostücke und zwei „Orchestrale Studien für Kunstharmonium“ (op. 70) mit trefflicher und glänzend beherrschter Registrierung vortragen hören. Von neuem zeigte er mit den ersten, dass er ein geschickter Tonsetzer für das Haus, das allerdings sehr musikverständige Bewohner voraussetzt, mit den zweiten, dass er auch dem Harmoniumvirtuosen dankbare und schwierige Aufgaben zu stellen weiss. Für Gesang schreibt er, wie die meisten der vorgetragenen Lieder — in der Überzahl noch Manuskripte — zeigen, sehr schwierig besonders nach der Seite der Treffsicherheit und der im weiten, manchmal fast zu weiten Bogen geführten Melodie („Mit Rosen bestreut“). Frau Rose Gärtner, die geschätzte einheimische Konzertsängerin, hatte sich mit grosser Liebe darein vertieft und sang sie mit sorgfältiger Atemführung, guter Schattierung und anmutigem Vortrag, wie der reiche Beifall erwies, den Zuhörern allen zu dank.

Der Klavierabend von Bruno Hinze-Reinhold zeigte den beliebten Pianisten von keiner neuen Seite. Ernst, Sorgfalt, Gediegenheit und Verinnerlichung des Spiels, das nur hin und wieder an Temperament gewinnen könnte, werden die Hauptmerkmale seines Vortrags sein. Er spielte diesmal ein paar eigene Ausgaben Bachscher Werke, wovon die Bearbeitung einer Lautensuite in Emoll besonders vorteilhaft auffiel, eine wohlgestaltete, aber nur wenige Beziehungen zur „Mark“ aufweisende „Märkische Suite“ (op. 92) für zwei Klaviere von Hugo Kaun (am zweiten Klavier Frau Anna Hinze-Reinhold), eine sorgfältig im romantischen Charakter der Schumann, Mendelssohn und Chopin gearbeitete Fantasiesonate in Cmoll (op. 68) von Ernst Eduard Taubert, die Fmoll-Fantasie für ein Klavier zu vier Händen (op. 103) von Schubert und ein paar Stücke von Liszt. Alles, was wir davon hören konnten, wurde von den Zuhörern sehr beifällig aufgenommen.

Die junge Tina Lerner zeigte sich, nachdem sie kürzlich mit den Böhmen nicht so günstig abgeschnitten hatte, wieder als die „alte“, d. h. als die uns von früher her bekannte befähigte Pianistin. Zwar sind Tiefe, fortreissender Schwung und, wie diesmal besonders bei Schumanns Fismoll-Sonate zu ersehen war, beflügelte Phantasie nicht ihr ureigenes Gebiet; doch hat sie der annehmlichen Seiten so viele, dass man sich von ihrem Vortrag gern mit forttragen lässt. Da ist beispielsweise die Feinheit ihrer Technik, die Chopin so sehr zu gute kommt, da ist die Frische und Unmittelbarkeit ihrer Auffassung, ihr Rhythmus und ihre Anmut und Grazie, die dem Walzer „Man lebt nur einmal“ von Strauss-Tausig so gut zu Gesicht standen, wenn ihm auch das echt „weanerische“ abging. Jedenfalls ist Fräulein Lerner eine Spielerin, die, mit guten Fähigkeiten bedacht, ihrem Namen Ehre macht und viel gelernt hat. Man wird ihr im Konzertsaal gern wieder begegnen.

Dr. Max Unger

Im 5. Philharmonischen Konzert wurde zum erstenmal Philipp Wolfrums „Weihnachts-Mysterium“ gespielt. Das gehaltvolle, eigentlich für die Kirche (mit lebenden Bildern) bestimmte Werk hinterliess trotz des poesielosen Konzertraumes und trotz einer Aufführung, die nur teilweise höheren Ansprüchen genügte, einen nachhaltigen Eindruck. Wolfrums herzhaft schöne Tonsprache bewahrt in ihrer massvoll modernen Ausdrucksweise den allbeliebten und wer weiss, wie oft schon behandelten Weihnachtsstoff vor aller Süsslichkeit und langatmigen Sentimentalität, weckt und erhält das Interesse des Hörers in hohem Maasse. Dazu kommen für den Musiker mancherlei Überraschungen in Rhythmik und Harmonisierung, wie überhaupt

das Werk als Arbeit betrachtet — ohne den fatalen Beigeschmack der Arbeit — durchweg, vom Kontrapunkt bis zur Instrumentierung, die Hand des Meisters verrät. Den nicht technisch Interessierten dürften eine Menge hübscher Episoden (die Hirtenszenen, Wiegenlied der Maria und des Joseph usw.) mit unmittelbarer Wärme ergreifen. Schade, dass der im Material einer gehörigen Aufbesserung bedürftige Philharmonische Chor bei aller Begeisterung seiner allerdings ziemlich anspruchsvollen Aufgabe nicht gewachsen war. Herr Dr. Stephani hatte viel Fleiss auf die Vorbereitung verwendet, dirigierte auch bestimmt und musikalisch. Die Solopartien hatten in den Damen Bellwidt (Sopran), Bergh (Alt) und in den Herren Kohmann (Tenor), Lederer-Prina und Rothenbücher (Bass) gute Vertreter gefunden. An der Orgel sass Max Fest, das Windersteinsche Orchester stand auf der Höhe. ♭

Kurz vor dem Weihnachtsfest rief uns die Aufführung der Kantaten auf den ersten und zweiten Feiertag (des „Weihnachtsoratoriums") und des Magnificat von Bach nochmals in ein Kirchenkonzert. Vom Bachverein an der Stätte des Wirkungskreises seines Patrons, in der Thomaskirche, unter der warm beseelten und anfeuernden Leitung Prof. Straubes vermittelt, machte sie von den Weihnachtsoratorien dieser Tage in der Selbstverständlichkeit und doch Grösse der Erfindung den nachhaltigsten und modernsten Eindruck. Als Gesangsolisten wirkten mit: Else Römer mit ihrem wohligen, aber etwas zurückgehaltenen Sopran, die einheimische stimmbegabte Meta Steinbrück (II. Sopran), die treffliche Agnes Leydhecker, die ihren schönen Alt in guter Verfassung zeigte, Dr. Matthaeus Roemer, dessen gutem Tenor wir etwas mehr Gleichmässigkeit der Tongebung gewünscht hätten, und der stimmlich sonst vortreffliche, diesmal leider etwas indisponierte Dr. Wolfgang Rosenthal. Am geschlossensten wirkten an der Aufführung der wohlvorbereitete an guten Stimmen reiche Chor und das vortreffliche Städtische Orchester. An der Orgel walteten Herr Quentin Morvaren, am Flügel Herr Hermann Mayer zuverlässig ihres Amtes. —n—

Noten am Rande

Der Regenschirm als Gesangspädagoge. Eine überaus plastische und lustige Methode, seinen Schülern das Singen beizubringen, hat ein kanadischer Gesangslehrer erfunden. Er bedient sich dazu eines Regenschirms. Sobald seine Schüler beisammen sind, stellt er sich mit geschlossenem Regenschirm vor sie hin, schlägt auf dem Klavier einen Ton an, den die Schüler übernehmen müssen und öffnet dann langsam den Schirm. In dem Grade nun, wie er den Schirm aufspannt, müssen die Schüler den Ton steigern, vom zartesten Pianissimo bis zum kräftigsten Fortissimo. Ist der Schirm vollständig aufgespannt, so wird gestoppt, und es beginnt das gleiche Manöver nach rückwärts: decrescendo, diminuendo, pianissimo. Diese Methode systematisch wiederholt soll nach Ansicht des kanadischen Gesangslehrers ein ausgezeichnetes, stimmpädagogisches Demonstrationsmittel sein. Jedenfalls ist sie kanadischen Verhältnissen angepasst.

Liszt und sein Friseur. Lustige Erinnerungen erzählt in einer New Yorker Zeitschrift der ehemalige Barbier Liszts, der 82jährige Friedrich Mier. Dieser Figaro hat mancherlei Dokumente aus der grossen Epoche seines Lebens bewahrt; so besitzt er zum Beispiel eine Photographie des Meisters, auf die Liszt geschrieben hat: „Bei Mir". Diese Anspielung auf den Namen des Friseurs knüpft an eine Stelle der Offenbachschen Operette: „Orpheus in der Unterwelt" an, die Liszts besonderes Entzücken erregte. Wie Jupiter den Chor in der damaligen deutschen Übersetzung mit dem befehlenden: „Bei mir, bei mir" anredete, so begrüsste Liszt seinen Figaro, der mit der in der Operette vorgeschriebenen unterwürfigen Haltung antwortete. Mier erzählt, wie seine tägliche Beschäftigung bei Liszt oft drei- oder viermal unterbrochen wurde, weil, wenn dem Meister während des Rasierens ein Einfall kam, er sofort aufsprang und ans Klavier eilte.

Wagner und Offenbach. Der jetzt achtzigjährige Wilhelm Ganz, eine der hervorragendsten Persönlichkeiten des englischen Musiklebens, hat kürzlich Lebenserinnerungen erscheinen lassen, in denen eine Reihe hübscher Einzelzüge von berühmten Musikern mitgeteilt wird. Wir finden darunter eine unseres Wissens noch unbekannte kleine Geschichte über die Beziehungen zwischen Wagner und Offenbach. Wagner hatte die bekannte Schrift über das Judentum in der Musik verfasst, die wie Ganz betont, rein sachlich und nicht persönlich aufzufassen war, da Wagner eine ganze Anzahl guter Freunde jüdischen Glaubens hatte. Auch Offenbach erhielt ein Exemplar. Als er sie gelesen hatte, schrieb er an Wagner: „Lieber Wagner, Sie sollten sich lieber an die Musik halten." Als Antwort schickte Wagner ihm ein Exemplar der Partitur der Meistersinger. Wenige Tage später empfing er von Offenbach das folgende Briefchen: „Lieber Wagner, ich danke, Sie sollten sich lieber ans Bücherschreiben halten . ."

Kreuz und Quer

Basel. Vor einiger Zeit ist an schweizerische und deutsche Männergesangvereine die Einladung zur Teilnahme an dem im kommenden Jahre stattfindenden Internationalen Sängerwettstreit ergangen. Das Fest, das vom Männerchor Concordia durchgeführt wird, soll zugleich mit der Feier des 75jährigen Bestehens dieses Vereins verbunden werden. Das Organisationskomitee sieht folgenden Verlauf der Veranstaltung vor: Sonntag den 14. Juni vormittags: Wettgesänge sämtlicher Kategorien. Nachmittags: Begrüßungskonzert des festgebenden Vereins und seiner befreundeten Sängerchöre. Montag den 15. Juni vormittags: Stundenchor-Wettstreit. Nachmittags: Preisverteilung.

Berlin. Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter hielt hier am 22. Dezember seine diesjährige Generalversammlung ab. In den Verwaltungsausschuss wurden neu gewählt die Herren S. von Hausegger und Prof. Hans Winderstein. Für die Orchesterhochschule des Verbandes in Bückeburg wurde ein Prüfungsausschuss eingesetzt, dem die Herren Professor Pfitzner und Professor Panzner, sowie als Ersatzmänner die Herren Professor Wendel und Hofkapellmeister Raabe angehören. Ferner wurde die Begründung eigener Verbandsmitteilungen und eine Gehaltsstatistik der Kapellmeister in Deutschland beschlossen. — Um den Bedarf an gut vorgebildeten Musikmeistern in der Armee decken zu können, soll die Zahl der zur akademischen Hochschule für Musik zu kommandierenden Hoboisten um zehn vermehrt werden.

— Christian Sinding hat eine Oper „Der heilige Berg" vollendet, nachdem er bisher nur als Sinfoniker, Liederkomponist und mit Klavier- und Kammermusikwerken hervorgetreten war. Das neue Werk, zu dem die Berliner Schriftstellerin Dora Duncker das Textbuch geschaffen hat, ist von der Dessauer Hofoper in der Handschrift angenommen und soll um Ostern die Uraufführung erleben. Das Bühnenwerk, das einem Weihespiel ähnlicher ist als einer dramatisch bewegten Oper, behandelt in zwei Akten den Konflikt eines Mönches vom Berge Athos, dem heiligen Berge, mit seinem Gelübde ewiger Keuschheit. Aber die Brüder erkennen die Reinheit seiner Liebe an, und er findet Verzeihung.

— Der Berufsverein ausübender Künstler in Berlin hat beschlossen, einen ständigen Ausschuss einzusetzen, der unter dem Namen Konzertrechtskommission die Aufgaben hat, die rechtlichen Interessen der konzertgebenden Künstler zu vertreten.

Bozen. Frau Minnie Kühne-Hellmessen, eine vortreffliche ehemalige Schülerin Alfred Reisenauers, die nun in Bozen (Südtirol) wohnt, gab dort ein Konzert mit grösstem Erfolge und konzertiert in nächster Zeit in Meran, Arco und Mailand.

Breslau. Das Breslauer Stadttheater führte die Boildieusche komische Oper „Die umgestürzten Wagen" in einer Bearbeitung von Erich Freund in Breslau unter dem Titel „Das Loch in der Landstrasse" auf und errang für das alte Werk einen lebhaften Heiterkeitserfolg.

Darmstadt. Das Darmstädter Hoftheater hat Felix Weingartners Oper „Kain und Abel" zur Uraufführung erworben, die am 14. Mai im Rahmen der Frühlingsfestspiele stattfinden soll.

Diedenhofen (Lothringen). Hier fand unter Leitung des Musikdirektors Hammacher (Trier) durch den Konzert-

verein von Diedenhofen die erste Aufführung in Elsass-Lothringen der Lisztschen Graner Festmesse statt, die eine begeisterte Aufnahme fand. Das Soloquartett bestand aus den Damen Stretten und Berl-Lilienfeld sowie den Herren Wohlstein und Troitzsch.

Dresden. Die neue Oper „Die toten Augen" von Eugen d'Albert soll ihre Uraufführung am Dresdener Hoftheater erleben, voraussichtlich noch zum Schluss dieser Saison, spätestens aber zu Beginn des nächsten Winters. Als nächste Bühne wird das Hamburger Stadttheater das Werk aufführen.

Essen. Das nächste Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet voraussichtlich in der Woche vor Pfingsten (etwa vom 23. bis 28. Mai) in Essen (Ruhr) statt. Festdirigent ist städtischer Musikdirektor Abendroth.

Frankfurt a. M. Professor Maximilian Fleisch, der Gründer und Direktor des Raffschen Konservatoriums in Frankfurt und seit 33 Jahren Dirigent des Lehrersängerchors, ist im Alter von 66 Jahren gestorben.

Gera. Kapellmeister Heinrich Laber (Nürnberg) ist zum Hofkapellmeister ernannt worden. Nach dem Abgange des Geh. Hofrats Kleemann, der die Kapelle 25 Jahre geleitet, in ihrer jetzigen Grösse eigentlich erst geschaffen und zu bedeutendem Ansehn gebracht hat, wurde die Stelle ausgeschrieben, was zahlreiche Meldungen zur Folge hatte.

Görlitz. Eine Verdi-Feier veranstaltete die Philharmonie durch die Aufführung seines Requiems. Einheimische und auswärtige Blätter loben „die vorzügliche Qualität des nicht sehr grossen, aber vorzüglich disziplinierten Chores". Von dem Orchester heisst es „es zeigte sich als ein ungemein elastischer, jugendlich feuriger und temperamentvoller Tonkörper, der namentlich im Streichkörper, in den Holzbläsern, ja eigentlich in allen Gruppen Tonqualitäten von so überraschender Weichheit, Rundung und Noblesse zu erkennen gab, wie man sie sonst nur bei wirklich erstklassigen, großstädtischen Orchestern zu finden gewohnt ist. Aus dem respektablen Solistenquartett ragten die einheimische Sopranistin Frau Tilia Hill und der Tenor Herr Valentin Ludwig (Berlin) hervor. Das Hauptverdienst an dem glänzenden Verlauf der Aufführung gebührt dem Dirigenten Herrn Kgl. Musikdirektor Schattschneider, der das Werk mit der vollen Blutwärme künstlerischen Lebens durchströmte und sich als ein höchst routinierter, geistig über der Sache stehender musikalischer Führer von mit sich fortreissender Kraft erwies."

Halle. Bruno Heydrichs Oper „Der Zufall" ist im Manuskript von dem Stadttheater zu Halle a. S. zur Aufführung 1914 angenommen worden. Heydrich ist bereits erfolgreich mit den Opern „Amen" und „Frieden" hervorgetreten.

Insterburg. Der Oratorienverein (Dir. Franz Notz) brachte als Weihnachtsfestvorspiel Händels Messias (Solisten: Goette, Weinbaum, Gollanin, Weissenborn) zu Gehör. Das Werk kam in zwei Teilen zur Aufführung; eingebürgerte Weglassungen wurden aufgemacht, so die Arie „Erwach' zu Liedern" und das Duett „O Grab, wo ist dein Sieg". Öffentliche Generalprobe, Konzert und Liedervorträge der vier Solisten am dritten Tage waren gleicherweise gut besucht.

Karlsruhe. Die Grossherzogliche General-Intendanz in Karlsruhe hat die heitere Oper „Tante Rosmarin", Dichtung von Karl Hans Strobl nach der gleichnamigen Zschokkeschen Novelle, Musik von Roderich von Mojsisovics, Direktor des steiermärkischen Musikvereins, zur Aufführung angenommen.

Kattowitz. Eine Veranstaltung, wie sie wohl in einer Provinzstadt von 48000 Einwohnern noch nicht erlebt wurde, fand am 22. und 23. November im Stadttheater zu Kattowitz statt. Man hatte sich den zur Zeit gefeiertsten Komponisten Richard Strauss verschrieben, neben dem Musikdirektor Otto Wynen Straußsche Kompositionen leitete. Das auf 75 Mann verstärkte Blüthner-Orchester aus Berlin bot vorzügliche Wiedergaben der sinfonischen Dichtungen „Till Eulenspiegel" und „Tod und Verklärung" unter dem Komponisten. Alfred Wittenberg erweckte mit feinstem Esprit das halb vergessene Violinkonzert von Strauss zu neuem Leben, vorzüglich unterstützt von dem unter Wynen stehenden Blüthner-Orchester. Wenn man

bisher diesem Jugendopus Meister Strauss' so skeptisch gegenüber stand, verdient es diese Skepsis sicherlich nicht, denn es erzielte einen durchschlagenden Erfolg. Frl. Lola Artôt de Padilla legte mit ihrer wunderbar fein nüancierten Stimme glänzende Proben ihrer Gesangskunst ab. Sie sang mit Orchester u. a. „Die Könige aus dem Morgenlande". Wie vortrefflich hier Strauss mit Harfe und Celesta dieses kleine Werkchen zeichnete, ist bereits hinreichend bekannt. Ferner sang Frl. Artôt noch mit dem Komponisten am Klavier die Lieder: Meinem Kinde, Waldseligkeit, Ade Lieb, ich muss nun scheiden, Ständchen, Ich trage meine Minne. Das Programm brachte noch das „Guntramvorspiel" und unter Leitung Wynens die Bläserserenade, auch ein Erstlingswerk Straussens.

Bad Kolberg. Das bisherige Kurorchester in Bad Kolberg, unter Leitung des städtischen Musikdirektors, Herrn Erich Ochs, ist nicht wieder engagiert worden, vielmehr wird in nächster Saison eine Militärkapelle die Kurmusik daselbst ausführen. Aus den Berichten der Kolberger Stadtverordnetenversammlung geht hervor, dass diese Massnahme die Antwort auf ein Gesuch der Musiker um Gagenverbesserung ist. Die Militärkapelle war bereit, die Musik billiger auszuführen. Begründet war das Gesuch der Zivilmusiker in der Teuerung aller Lebensverhältnisse, auch war geltend gemacht, dass der Ausbau der sozialen Gesetzgebung den Musikern nicht unbedeutende Lasten auferlegt und sie nötigt, um eine Aufbesserung der recht bescheidenen Gagen einzukommen. Die Stadtverwaltung war hingegen der Ansicht, dass die Militärmusiker der Versicherungspflicht nicht unterliegen, wodurch zum mindesten diese Mehrbelastung des Stadtsäckels zu ersparen war. Die Organisation der deutschen Zivilmusiker, der Allgemeine Deutsche Musiker-Verband, wandte sich daraufhin beschwerdeführend an das Kriegsministerium, da ja die allgemeinen Bestimmungen für das gewerbliche Spiel der Militärmusiker ausdrücklich erklären, dass die Spielerlaubnis zu versagen ist, wenn berechtigte Klagen der Zivilmusiker über ihnen verursachte Konkurrenz vorliegen. Das Kriegsministerium hat dem beschwerdeführenden Verband folgende Antwort zugehen lassen:

„Auf die an Seine Exzellenz den Herrn Kriegsminister gerichteten Eingaben vom 7. und 13. November 1913 wird ergebenst mitgeteilt, dass die Beschwerde über die Gestellung der Kurmusik in Kolberg durch die dortigen beiden Militärkapellen nach den angestellten Erhebungen unbegründet ist. Wenn die Stadtverwaltung in Kolberg Ursache hat, von der weiteren Beschäftigung der Zivilkapelle abzusehen und ausdrücklich Militärmusik wünscht, so kann in der Übernahme der Kurmusik durch die Militärkapellen eine Verletzung der Bestimmungen über das gewerbliche Spielen (Ziffer 1c) nicht erblickt werden. Eine Berechtigung von Klagen der Zivilmusiker über ihnen erwachsene Konkurrenz liegt in einem derartigen Falle nicht vor. Aus diesem Grunde wird dem Bescheide des Generalkommandos II. Armeekorps vom 10. November 1913 IIb Nr. 12790, dem die Äusserung der Stadtverwaltung über die Vorgänge zugrundelag, zugestimmt."

Diese Entscheidung, die in den Kreisen der Zivilmusiker grosse Erregung hervorgerufen hat, dürfte demnächst den Reichstag beschäftigen.

Leipzig. Julius Bittners Oper „Der Bergsee" wurde vom Leipziger Stadttheater zur Aufführung angenommen.

Linz a. d. D. Eine Neubearbeitung der Wolfsschluchtszene im „Freischütz" von dem Wiener Komponisten Robert Hernried gelangte am Landestheater in Linz, wo Hernried als Kapellmeister wirkt, unser seiner Leitung zur Erstaufführung. Die ganze Wolfsschluchtszene erscheint nun durchkomponiert und statt der störenden Prosa nehmen neue, aber streng motivisch gearbeitete Rezitative einen grossen Teil der Szene in Anspruch.

Mailand. Im Scalatheater fand die Uraufführung der vieraktigen Oper „Parisina" statt, Text von d'Annunzio, Musik von Mascagni. Das Buch behandelt einen dramatischen Stoff aus alten Chroniken von Ferrara: Die Liebe des jungen Ugo von Este zu seiner Stiefmutter Parisina, die Entdeckung der Liebschaft durch den betrogenen Herzog Niccolo und die Bestrafung der beiden Schuldigen mit dem Tode. d'Annunzio hat durch dramatische Zusätze diesen Stoff zu einem brauchbaren Buch verarbeitet. Die Musik Mascagnis zeigt im wesentlichen den Stil der letzten Opern des Komponisten. Trotz einigen gelungenen Stellen krankt sie an Längen. Auch ermangelt sie eines starken inneren Gehaltes und sucht diesen durch äusseres Pathos zu ersetzen. Mascagni, der die Aufführung dirigierte, wurde oft gerufen.

Montreal. Der bekannte Geiger Robert Pollak beendete eine sehr erfolgreiche Konzertreise durch Kanada; die dortige Presse spricht mit grösster Anerkennung von seinen Leistungen.

München. Julius Bittners Oper „Der Abenteurer", die in Köln ihre Uraufführung erlebte, ist von der Münchner Hofoper für die nächste Spielzeit angenommen worden. — Otto Hess, Dirigent der Münchner Hofoper, ist zum Hofkapellmeister ernannt worden.

Stuttgart. Max v. Schillings, der Stuttgarter Generalmusikdirektor, ist mit der Komposition einer Oper „Mona Lisa" beschäftigt, zu der die Wiener Schriftstellerin Beatrice v. Vay-Doosky den Text geschrieben hat. Die Handlung spielt im Jahre 1492 in Florenz. Voraussichtlich wird die Uraufführung zu Beginn der nächsten Spielzeit am Stuttgarter Hoftheater stattfinden.

Wien. Für das Siebente deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, das in Wien unter der Führung der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde stattfindet, sind die Tage vom 9. bis 11. Mai 1914 bestimmt worden.

Würzburg. In einem Konzert mit den hiesigen Künstlern Ernst Cahnbley (Cello) und Julius Manigold (Flöte) brachten Prof. Fritz von Bose und seine Gattin Julia v. Bose unter grossem Beifall und allgemeiner Anerkennung der Zeitungen Werke für zwei Klaviere von Reinecke, Thieriot und F. v. Bose zu Gehör.

Zürich. Der Schubert-Biograph Arnold Niggli feierte seinen 70. Geburtstag.

Zwickau. Das Philharmonische Orchester in Zwickau veranstaltet in diesem Winterhalbjahr drei volkstümliche Konzerte, in denen alle Sinfonien Robert Schumanns aufgeführt werden sollen.

Das nächste Heft erscheint am 8. Januar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 5. Januar eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

81. Jahrgang Heft 2

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Hefte 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 8. Jan. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Wagners und Liszts Kapellmeistertätigkeit im Jahre 1848

Von **Adolf Prümers**

Das Sturmjahr 1848, das den Dresdener Musikern so gefährlich werden sollte — Musikdirektor August Röckel wurde wegen Abfassung und Veröffentlichung eines „Offenen Briefes an unsere militärischen Mitbürger“ verhaftet, während Wagner einen Vortrag, den er im Vaterlandsverein gehalten hatte, unbehelligt als öffentliche Erklärung gedruckt herausgab — dieses tolle Jahr war zugleich das Jubeljahr der Dresdner Kapelle, die am 22. September ihr dreihundertjähriges Bestehen feierte. Ein historisches Konzert mit nachfolgendem Festmahl, bei welchem Wagners Trinkspruch grossen Beifall fand, — u. a. waren Marschner und die Schröder-Devrient zugegen — feierte diesen Festtag. In der „Neuen Zeitschrift für Musik“ Nr. 28 vom 3. Oktober 1848 finden sich zwei ausführliche Berichte „aus Dresden“; der erstere ist mit F. W. M. gezeichnet und recht kritischer Natur, während der andere ein fröhlicher Festbericht des „Direktors des Orpheus: J. G. Müller“ ist, der sich nach Anhören des dritten Aktes von „Lohengrin“ „schon im Stillen auf die ganze Oper freut“. Der Referent F. W. M. kritisiert die Abonnementskonzerte der Dresdener Kapelle unter Wagners Direktion und sagt er von dem ersten Konzert am 22. Januar 1848: „Die Sinfonie in D von Mozart machte den Anfang und wurde sehr gut aufgeführt, eine achtstimmige Motette von Bach hingegen viel zu schnell, so dass alles durcheinander ging und man jeden Augenblick das Umwerfen befürchten musste. Eine Szene aus „Medea“ von Cherubini wurde gut gegeben, litt aber unter der unbehaglichen Stimmung, die das Verunglücken der Motette herbeigeführt hatte. Zum Schluss wurde statt der Sinfonia eroica von Beethoven nur ein Zerrbild derselben aufgeführt. Eine ähnliche Verunstaltung ist uns noch nicht vorgekommen. Kaum acht Takte lang dasselbe Tempo, Überladung von Sforzatos und Ritardandos, ohngefähr wie moderne Virtuosen des untersten Ranges ihre Phantasien vorzutragen pflegen. Der erste Satz begann im schnellen Walzertempo und retardierte stellenweise bis zum Andante; der Trauermarsch völlig ungeniessbar, Scherzo und Finale so übereilt, dass man kaum zu Atem kommen konnte. Dazu das störende Stampfen mit dem Fusse, was wir bei Hrn. Kapellmstr. Wagner schon öfters rügen mussten, und man kann sich den Genuss vorstellen. — Die Adur-Sinfonie von Beethoven im zweiten Konzert ging gut bis auf einige Absonderlichkeiten, die Herr Wagner in Beethovenschen Sinfonien nun einmal nicht lassen zu können scheint. Im dritten Konzert wurde die achtstimmige Motette bei angemessenem Tempo wiederholt.“

Fand so Wagner als Dirigent hier eine immerhin sachlich bleibende Ablehnung, so erging es seinem kongenialen Protektor Liszt noch weit schlimmer. Davon weiss die Theater-Chronik aus Weimar anno 1848 zu berichten. Zum Geburtstage der Grossherzogin-Grossfürstin wurde Flotows Oper „Martha“, die am 1. März gleichzeitig in Dresden und Leipzig erstmalig aufgeführt wurde, am Hoftheater zu Weimar zum ersten Male gegeben. Die Oper wurde gut gespielt, gesungen und aufgenommen. Über die Direktion der Oper sagt die Theater-Chronik folgende offenherzige Schmeicheleien: „Die Oper konnte im Ganzen unter jeder anderen Leitung als der des Herrn Hofkapellmeisters Dr. Liszt weit besser zur Aufführung kommen, als es in der Tat der Fall war; die Rezitative gingen namentlich sehr ungleich, selbst die Sänger und Sängerinnen schwankten bemerklich. Die Schuld hiervon liegt weder in der von Herrn Kapellmeister Reissiger mit Freuden bezeugten und von jeher bekannten Tüchtigkeit unserer Kapelle, noch an den Sängern, sondern ist lediglich in der Unsicherheit zu suchen, womit Herr Dr. Liszt dirigierte. Da derselbe bei mehreren Stellen, wo verschiedener Takt eintritt, das Taktieren gänzlich ruhen lässt, auf einmal aufwacht und aufpocht, dabei aber nie die vollen Taktteile angibt, so müssen natürlich Kapelle und Sänger darunter leiden, indem ihnen diese neue Methode erst durch deren Erfinder, Hrn. Dr. Liszt, bekannt geworden ist. Übrigens hat Letzterer die erste Ausübung seiner Funktion als hiesiger Hofkapellmeister (wozu er vor einigen Jahren bekanntlich ernannt worden ist) dadurch verherrlicht, dass er in der Probe der „Martha“ einen alten verdienten Kammermusikus und durch diesen die ganze Kapelle beleidigte, indem er ihm dafür, dass er nach seiner Stimme pausieren musste, zurief: „im Whistspiel komme wohl ein Strohmann vor, aber am Horne (dem Instrument des Kammermusikus) könne man einen solchen nicht brauchen“. Da der Kammermusikus im vollen Rechte war, sprang natürlich der „Strohmann“ sogleich zurück. Wir leben aber gottlob in der Zeit der immer mehr sich ausbreitenden Öffentlichkeit, und diese kann dergleichen Vorfälle nicht

ungerügt vorübergehen lassen; das hiesige Publikum hat sich bereits in allen Kreisen sehr missbilligend darüber ausgesprochen."

Soweit die Theater-Chronik. Dass Liszt den Taktstock auch während grosser Orchesterwerke untätig beiseite legte und mit verschränkten Armen à la Napoleon premier dem Treffen zusah, ist in seinen Biographien und in vielen Anekdoten mit grosser Schwärmerei als eine besondere „Tat" oft genug gepriesen worden. Die Praxis aber hätte ihn eines Besseren belehren müssen und jener alte Weimaraner Kammermusikus tat sehr wohl daran, den Herrn Hofkapellmeister im Namen der Kapelle einen Strohmann zu heissen. Es bewahrheitet sich hier wieder die bedauerliche Tatsache, dass das Publikum seinen Lieblingen alles verzeiht, und wäre es der grösste Unsinn, die grösste Geschmacklosigkeit, ja die grösste Rücksichtslosigkeit ihm selbst gegenüber. Ein kleinerer Geist wäre nach dieser Affäre um Amt und Brot gekommen — auf Liszt häuften sich Lorbeeren um Lorbeeren, Titel um Titel, Orden um Orden: ihm schadete der Strohmann nichts.

Warum ich diese Kritiken hervorsuchte? Wir vergessen so leicht die Schatten, die zum „grossen Licht" gehören!



H. Zöllners Sinfonie „Im Hochgebirge"

Von Dr. **Max Unger**

Was ein rechter Musiker ist, dem setzen sich selbst auf der Ferien- und Erholungsreise alle Eindrücke in Musik um — oder vielleicht besser: Gerade in der freien Natur wird er die meisten Anregungen empfangen, wird er der „Versuchung", seine Eindrücke in schwarze Notenköpfe zu verwandeln, am wenigsten widerstehen können. Auch Heinrich Zöllner verdankt seine neue (dritte) Sinfonie, wie schon ihr Titel „Im Hochgebirge" angibt, den Wundern der Natur: Die Alpenluft hat sie ihm über die Bergriesen in den dunkeln Talschlund zugeweht. Und bald hat sie durch seine Verleger die Schwärze der Autographie und damit das Licht der Welt und der Konzertsäle erblickt. Am 18. November des vergangenen Jahres gelangte sie unter Fritz Steinbach in Köln zur Uraufführung, bald nachher zog sie in Chemnitz, Davos und Linz ein und ist auch sonst bereits von gegen 20 Orchestern, darunter vom Leipziger Gewandhausorchester, Berliner Philharmonischen Orchester, von der Dresdner Hofkapelle und den Wiener Philharmonikern zur Aufführung noch in dieser Konzertzeit vorgesehen worden.

Trotz der Überschrift und einem ausführlichen „Programm" trägt das Werk den Titel „Sinfonie" ganz zu Recht. Hält doch der Komponist an der überkommenen Sonatenform mit den nötigen tondichterischen Freiheiten — man erlaubte mir die verständliche contradictio in adjecto — streng fest: Da ist der erste Satz (Allegro moderato), der nach kurzer Einleitung (Festlegung der Dmoll-Tonart, der einige Zeit stereotypen Begleitung — liegende Kontrabässe, erste Violoncelle Achtel-, zweite Vierteltriolenbewegung, geteilte Bratschen: Achtelbewegung und synkopierte Tremoli — und rhythmische Vorbereitung des ersten Themas) das vollatmige, schön gesungene und doch Gelegenheit für reiche Imitation gebende erste Thema selbst hinstellt, es kompositionstechnisch äusserst geschickt bis zu einem kraftgeschwellten Höhepunkt weiter- und nach kurzem dynamischen Zurücksinken in ein ruhigeres Tempo als Überleitung und in das langsamer und durchschnittlich auch zarter erfundene zweite Thema (Dominantparallele Cdur, S. 18 der Partitur) hineinleitet. Nach der kunstreichen Durchführung ist die Wiederholung der Themen — eine ausführliche Analyse würde hier, zumal da die Handhabe der Partitur beim Leser nicht vorausgesetzt werden kann, zu weit führen — zwar nicht mit klassischer Strenge, sondern mit wohlbedachter vornehmer Masshaltung in der modernen freien Gestaltung vorgenommen worden. Ähnlich steht es mit dem weit ausgesponnenen, von einem schönheitgetränkten, sangreichen Thema getragenen Adagio molto, das allerdings bald eine lebhaftere Bewegung annimmt, gegen Schluss aber wieder in das alte Zeitmass zurückfliesst. Der dritte Satz, ein sprühendes Scherzo, mit seinen im schnellsten Tempo häufig wechselnden Taktarten ein Prüfstein für die Sattelfestigkeit des Orchesterdirigenten, geht formell kaum über den dritten Satz der Sinfonie der Klassiker und Romantiker hinaus, wobei allerdings zu bedenken ist, dass gerade dieser Satz schon bald eine verhältnismässig freie Gestaltung vertrug. Im letzten Satz erkennt man die sinfonische Form bereits nach wenigen Takten: Über ein rhythmisch absichtlich ganz schlicht, aber in fast impressionistisch angehauchten Akkorden anfangs Ungewissheit und Einsamkeit ausdrückendes Thema hat der Komponist eine ganze Reihe immer neue Gedanken herausschälender, fesselnder Variationen aufgebaut, die allerdings, von einem modernen Musiker geschrieben, harmonisch meist weit über die Vorbilder der klassischen Variationen hinausgehen. Dass sie gegen den Schluss hin ab und zu auf früheres Gedankenmaterial und zwar wohl vorbereitet und -vermittelt zurückgreifen, steht der ganzen Sinfonie besonders gut zu Gesicht. Natürlich sind dem Schluss des Werkes der mächtigen, breiten Steigerung halber die denkbar grössten Freiheiten zugestanden worden.

Soviel in kurzen Zügen über die äusserliche Anlage der Sinfonie. Was hat es nun aber für eine Bewandtnis mit dem Programm? Wie ist es Zöllner gelungen, es in die klassische Sonatenform zu zwingen?

Liest man das Programm — es ist der Sinfonie beigegeben — einmal nach, so wird man bald gewahr, dass es sich hier um ein ganz anderes als bei der üblichen „Sinfonischen Dichtung" handelt. Es kann hier leider nicht ganz mitgeteilt werden. Man hat aber schon einen guten Überblick durch die Vorstellung, dass uns der Komponist im ersten Satz sogleich mitten hineinführt in die Alpenwelt Graubündens mit seinen Hochtälern, Spitzen und Zacken der Bergriesen, dass er uns, „auf der Höhe des Vorberges angekommen", im zweiten „ein weites, grossartiges Alpenbild" schauen und die andächtige Stimmung darob mitfühlen, den Anblick des Steintales mit geniessen lässt, dass er im Scherzo die Märchenwelt der Alpen, die die menschliche Einbildungskraft hervortäuscht — Alpenteufel im neckischen Spiel und Alpenfeen im tanzenden Flug —, vor das Auge und Ohr des Hörers zaubert, dass er uns endlich im letzten Satz mit in die frühere Stille, die nun zur frostigen Öde und Einsamkeit wird, hineinversetzt ... „Hast Du Begriff von Öd' und Einsamkeit? . . . Geisterhaft zieht dies Faustwort durch die schweigende Natur, in schauerlich schwerem Rhythmus pocht es immer und immer wieder an unser Herz — bald heftig drohend, bald in leiser Klage ersterbend, bald wie ein milder, erhebender Trost. Denn auch glückspendend bist du, schön und gross, du wundervolle Einsamkeit in der

wilden Bergnatur. Und euch ihr zackigen Felsgipfel dort oben, euch gilt mein letzter Gruss! Jahrhunderttausende habt ihr schon den Elementen getrotzt, Jahrhunderttausende werdet ihr noch trotzen — ach wie armselig fühlen wir uns bei eurem Anblick! eins aber wollen wir, können wir wie ihr: auch wir trotzen noch! wir kämpfen noch!"

Der Vergleich mit Beethovens Pastoralsinfonie wird sich manchem ohne weiteres aufgedrängt haben. Um Naturschilderungen und Gemütsstimmungen handelt es sich insonders, wogegen äussere Geschehnisse fast ganz entfallen; mehr das Sein als das Werden wird geschildert, mehr Lyrik als Epik und Dramatik, wenn auch mit häufig hohem Kraftaufschwung, geboten. All die kleinen Nebensächlichkeiten wie die Verdeutlichung der erscheinenden Felszacken durch anschaulich „zackiges" Spiel der Geiger (im ersten Satz), wie der schwere Flug schwarzer Schmetterlinge (im zweiten), wie der der Pikkoloflöte übertragene lange schrille Pfiff des Murmeltiers (Anfang des dritten) u. a. m. sind nur Zufälligkeiten, die eben nebensächlicher Art sind, aber natürlich von einem Komponisten wie Zöllner, der sich so trefflich auf instrumentale Wirkungen versteht, nur ungern übersehen werden.

Hier wurde eben darauf hingewiesen, wie charakteristisch diese oder jene Stelle von Zöllner veranschaulicht worden ist. Es muss wiederholt werden: Sein Ohr für instrumentale Wirkungen ist so fein, besonders seine Phantasie, womit er Natureindrücke des Gesichts und Gehörs instrumental überzeugend nachzuahmen und in Musik umzusetzen versteht, ist so reich, dass man versucht sein könnte, sich zu fragen, weshalb wir noch keine eigentliche „Sinfonische Dichtung" von ihm besitzen. Die Antwort darauf ist nicht schwer. Zöllner weiss, wie mir scheint, ganz genau, dass der äussere Rahmen eben nur ein Äusserliches, dass zwischen absoluter und Programmmusik nur ein ganz geringer Unterschied ist. Dabei allerdings das Wort Programmmusik in dem mir einzig richtig erscheinenden Sinne genommen, den Liszt dafür in seiner Abhandlung „Berlioz und seine Haroldsinfonie" mit den Worten beansprucht: „Mag der Himmel verhüten, dass jemand im Eifer des Dozierens über Nutzen, Berechtigung und Vorteil des Programms den alten Glauben abschwören sollte mit dem Vorgeben, die himmlische Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da, sie finde kein Genügen in sich, entzünde sich nicht am eigenen Gottesfunken und habe nur Wert als Repräsentantin eines Gedankens, als Verstärkung des Wortes! Wenn zwischen einer solchen Versündigung an der Kunst und der gänzlichen Ablehnung des Programms gewählt werden müsste, dann wäre unbedingt vorzuziehen, eine ihrer reichsten Quellen eher versiegen zu lassen als durch Verleugnung ihres Bestehens durch eigene Kraft ihren Lebensnerv zerschneiden zu wollen. Das Gefühl inkarniert sich in der reinen Musik, ohne, wie es bei seinen übrigen Erscheinungsmomenten, bei den meisten Künsten und insbesondere bei denen des Wortes der Fall ist, seine Strahlen an dem Gedanken brechen, ohne notwendig sich mit ihm verbinden zu müssen ..." Das ist die Warnung eines der bedeutendsten Anhänger der sinfonischen Dichtung, eine Warnung vor blosser technischer Künstelei und Geistreichelei, die nicht nachdrücklich genug in Erinnerung gebracht werden kann. Wo sich das Programm aber wie bei Zöllners neuem Werk zwanglos in den klassischen Rahmen einfügt, ist nicht einzusehen, weshalb man sich dieses Rahmens nicht bedienen sollte.

Noch ein paar Worte über den Grundcharakter der Sinfonie. Aus allen ihren Sätzen ist da einmal zu ersehen, dass Zöllner der romantischen Welt seiner „Versunkenen Glocke" treu geblieben ist. Ganz abgesehen von dem textlichen Vorwurf, spricht aus der Musik der empfindungsreiche moderne Komponist, der — wie könnte das in der geschichtlichen Entwickelung überhaupt anders sein? — auf der Frühromantik fusst, sich durch Wagner und auch ein wenig durch Liszt seinen Weg zu einem eigenen romantischen Stil bahnt. Und wenn wir nach der Weltanschauung fragen, die trotz der düsteren Dmoll-Haupttonart aus der Sinfonie spricht, so ist es die allen echten Musikern gemeinsame, die uns an Heinrich Zöllner schon immer bekannte: Eine freudige Lebensbejahung, wie sie sich wieder durch alle vier Sätze der Sinfonie gleicherweise hindurchzieht, die sich im letzten, wie schon das Programm andeutet, bis zum überlegenen und unbeugsamen Trotz seiner frohgemuten Kämpfernatur steigert im Sinne des Dichters:

„Allen Gewalten
Zum Trutz sich erhalten,
Nimmer sich beugen,
Kräftig sich zeigen,
Rufet die Arme
Der Götter herbei!"



Mozart am Hofe von Versailles

Im Jahre 1763 war der Herr Kapellmeister Leopold Mozart mit seiner ganzen Familie auf Reisen gegangen, um seine beiden Wunderkinder, die elfjährige Marianne und den siebenjährigen Wolfgang, dem erstaunten Europa zu präsentieren. Über Frankfurt, wo ein anderer Wolfgang, der Sohn des kaiserlichen Rates Goethe, dem Konzerte des kleinen Wolfgang Mozart beiwohnte, ging die Reise nach Brüssel, und von da nach der grossen Stadt Paris, wo die Gesellschaft am 18. November eintraf.

Wie spiegelte sich wohl dies Reiseleben in der Seele des Kindes, das die Vorsehung mit der Göttergabe des Genies begnadet hatte? Dr. Arthur Schurig, dessen neue, im Inselverlage erschienene Mozartbiographie in der musikalischen Welt lebhafte Aufmerksamkeit erregt, berichtet darüber eine hübsche Erinnerung von Mozarts Schwester.

Wenn die Familie im Reisewagen durch die fremden Lande fuhr, dann behauptete das Kind, er sei ein König und besichtige sein Königreich. Der Diener, den der Vater mitgenommen hatte, musste auf Wolfgangs Geheiss eine Landkarte skizzieren und darauf die Städte und Dörfer eintragen, durch die der kleine Herrscher kam. Zu jedem Orte diktierte er einen phantastischen Namen. So reiste das Kind Wolfgang Mozart durch die weite, bunte Welt, ein Traumkönig . . .

In Paris war man denn, und Quartier hatte man glücklich bei dem bayerischen Gesandten gefunden. Aber wo nun in der Riesenstadt einhaken, um den Erfolg zu fassen? Vater Mozart fand den richtigen Weg, indem er sein Wundersöhnlein zu Melchior Grimm, dem einflussreichen und berühmten Enzyklopädisten und Herausgeber der „Litterarischen Korrespondenz" brachte. Grimm war sein Mann. Er fasste alsbald für die beiden kleinen Mozarts Interesse und schon am 1. Dezember trompetete seine „Correspondance" den Ruhm dieser „wahren wunder" in die ganze vornehme und gebildete Welt Europas hinaus. Erregte schon das Klavierspiel Mariannens seine Bewunderung, so erschien ihm ihr Bruder als „ein derartig seltenes Phänomen, dass man kaum glauben mag, was man mit eigenen Augen sieht und mit eigenen Ohren hört". Er schilderte seine erstaunlichen Fähigkeiten: „Es fällt dem Knaben nicht

im geringsten schwer, die schwierigsten Stücke sehr sauber vorzuspielen, mit seinen Händchen, die kaum die Sexte greifen können. Noch unglaublicher aber ist es, dass er eine ganze Stunde lang phantasieren kann, wobei er sich Visionen voll entzückender Motive hingibt, die er mit gutem Geschmack wiederzugeben weiss. Der routinierteste Pianist kann kaum gewandter sein in den Harmonien und Modulationen, auf die sich der Kleine versteht, mitunter auf seine Art, aber immer trefflich." Noch allerlei andere Wunder wusste Grimm vom kleinen Mozart zu erzählen, und summa summarum: „Das Wunderkind verdreht einem richtig den Kopf".

Mit Grimms Interesse war viel gewonnen. Er führte die Mozarts in die Salons von Paris ein. Sie wurden bekannt, sie wurden bewundert, und endlich gelang es Grimm auch, den heissesten Wunsch des Herrn Kapellmeisters zur Erfüllung zu bringen: die kleinen Virtuosen wurden zu Hofe geladen. Der Erfolg war vollkommen. Die Wunderkinder machten auch am Hofe „alles zu Narren", wie Leopold Mozart voller Stolz seinem Hauswirte daheim berichtete. Sie wurden ganz ungewöhnlich ausgezeichnet. Bei dem „Grand couvert", das am Neujahrstage des Nachts stattfand, musste den Mozarts „bis an die königliche Tafel hin Platz gemacht werden", und der kleine Wolfgang — doch wir lassen am besten den überseligen Herrn Kapellmeister selbst darüber berichten: „Dass mein Herr Wolfgangus immer neben der Königin zu stehen, mit ihr beständig zu sprechen und sie zu unterhalten, ihr öfters die Hände zu küssen und die Speisen, so sie ihm von der Tafel gab, neben ihr zu verzehren die Gnade hatte. Die Königin spricht gut Deutsch, so gut als wir. Da nun aber der König nichts davon versteht, so verdolmetschte ihm die Königin alles, was unser heldenmütiger Wolfgang sprach. Bei ihm stand ich. Auf der Seite des Königs, wo an der Seite der Monsieur Dauphin und Madame Adelaide sassen, standen meine Frau und meine Tochter."

Leopold Mozart war durch die allerhöchste Gnade sehr beglückt. Aber Versailles war ein teures Pflaster: in 16 Tagen brauchte er dort gegen 12 Louisdors. Zum Glücke blieb der erhoffte klingende Lohn nicht aus: Wolfgang erhielt für das Konzert bei Hofe 50 Louisdors und eine goldene Dose und überdies wurden den Wunderkindern noch von allen Seiten hübsche Präsente verehrt. So konnte man denn guten Mutes nach halbjährigem Aufenthalte in der französischen Hauptstadt den Wanderstab gen London weitersetzen. Die Erinnerung an jenen denkwürdigen Aufenthalt der Familie Mozart aber erhält noch bis zum heutigen Tage ein Stich von Carmontelle lebendig, der ein Konzert der Familie Mozart in Paris im Jahre 1763 darstellt. Das kleine Männlein Wolfgang sitzt da in seinem Galaröckchen gar steif und wohlerzogen vor dem Flügel, indes Schwester Marianne mit einem Notenblatte in der Hand zur Seite und der Vater mit der Geige im Arme hinter ihm steht.



Zur Parsifal-Sage

Das Jahr 1914 wird das grosse Parsifal-Jahr werden. Schon vom ersten Tage des Jahres an hat Wagners letztes Musikdrama seinen Weg über die deutschen Bühnen begonnen, und seine Darstellung der Parsifal-Sage wird nun so vielen Hunderttausenden zugänglich werden, wie vorher Tausenden.

Wie ist diese Sage zu uns gekommen, woher stammt sie? Die Frage ist nicht mit völliger Sicherheit zu beantworten, da der Stoff, so wie er uns heute vorliegt, nicht aus einer einzigen Quelle geflossen ist, sondern mehrere verschiedenartige Ströme umfasst. Die Parsifal-Sage gehört in ihrer ursprünglichen Form zu dem grossen Sagen- oder Mythenkreise von König Arthur und seiner Tafelrunde und muss also mit diesem und auf dem gleichen Boden wie er entstanden sein. Dies wird nach den neuesten Forschungen, die auch in der neuen Inselausgabe von Malorys „Tod Arthurs" vertreten wird, auf altenglischem Grunde, wahrscheinlich in dem gebirgigen Südwesten, den Landschaften Cornwall und Wales, wo keltisches Volkstum sich am reinsten erhalten hat, geschehen sein. Als die Langschiffe der Angelsachsen auf dem britischen Strand knirschten, und die Eindringlinge, die dem altenglischen Staatengebilde ein Ende bereiteten, ans Land setzten, da trat ihnen eine noch von den Römern geschaffene militärische Organisation wirksam entgegen, die fernerhin jahrhundertelang in der Sage weitergelebt hat, und die der eigentliche Kristallisationspunkt der Arthursage geworden ist.

Die älteste schriftliche Erwähnung des sagenhaften Königs stammt von dem britischen Chronikschreiber Nennius, der um das Jahr 800 seine „Historia Britonum" geschrieben hat und Arthur als den obersten Heerführer der vereinigten Britenkönige, die gegen die heranrückenden Sachsen kämpften, erwähnt. Sicher ist, dass es nie einen König Arthur, wohl aber ein Stammeshaupt dieses Namens gegeben hat.

Vier Jahrhunderte später schrieb dann Geoffrey von Monmouth, ein geborener Walliser, seine berühmte britische Geschichte, die für die weitere Ausgestaltung des Arthur-Sagenkreises von grösster Wichtigkeit geworden ist. Es ist indessen sicher, dass Geoffreys Darstellung nicht nur auf altenglische Überlieferung zurückgeht, sondern auch aus bretonischen Quellen, d. h. von jenem Teile des keltischen Volkstums, der nach „Armorica" ausgewandert ist, gespeist worden ist.

Bis zu dieser Zeit blieb die national-keltische Arthur- und mit ihr die Parsifal-Sage unangetastet. Dies sollte sich ändern, sobald die normannischen Dichter des ausgehenden 12. Jahrhunderts diesen Stoffkreis in Pflege nahmen. Die Sage verlor zunächst ihren volkstümlich-heldenhaften Charakter und wurde mit höfisch-feudalem Wesen erfüllt, und ferner erhielt sie allmählich eine immer entschiedenere Wendung ins Erotische.

Der erste nun, der die Parsifal-Sage dichterisch, als Epos, behandelt hat, war Christian von Troyes. Bei ihm ist zum ersten Male mit der eigentlichen Parsifal-Sage die Grals-Sage verbunden. Ob diese Verschmelzung sein künstlerisches Eigentum ist, oder ob er sich auf eine ältere Vorlage stützt, ist heute nicht mehr zu erweisen. Wahrscheinlich gehen beide Fassungen auf keltische Volksmärchen zurück. Der gleiche Ursprung ist auch für die Grals-Sage anzunehmen. Auch sie kann ihren Volksmärchencharakter nicht verleugnen. Wahrscheinlich lag ihr ursprünglich ein Blutrachemotiv zugrunde, das sich aber unter der Einwirkung der kirchlichen und ritterlichen Dichtung heldenhaft verändert hat. Eine religiöse Legende von dem nach Britannien gelangten Gral, d. h. dem Gefässe, in dem Christi Blut am Kreuze aufgefangen wurde, muss mit dem alten Volksmärchen vereinigt worden sein. Die Grals-Sage hat also die gleiche Wandlung durchgemacht.

In der früheren Sage wird die Auffindung des Grals dem Ritter Gawain zugeschrieben; erst in späteren Dichtungen wird Parzival (Perceval, Peredur) — die Schreibart Parsifal ist eine Folge einer falschen Etymologie Richard Wagners, die auf Görres zurückgeht — als Gralsfinder dargestellt. Später, gegen Ende des 12. Jahrhunderts und zu Beginn des 13. Jahrhunderts, weicht die Dichtung wieder von ihm ab und feiert den jungfräulichen Galahad, Lanzelots „Sohn wider Willen", als Vollender der Gralsaufgabe.

Auf Christian von Troyes, dessen Gedicht um 1180 entstanden sein wird, und das für mehrere normannische und englische Parsifaldarstellungen vorbildlich geworden ist, geht dann die klassische Ausgestaltung dieses Stoffes, die sie durch Wolfram von Eschenbach erhalten hat, zurück. Er nennt zwar neben Christian noch einen Guiot als Mittelsmann, der aber in der französischen Literatur nicht nachzuweisen ist und wahrscheinlich eine Erfindung Wolframs ist.

Nach den jüngsten Forschungen gehört der Kernpunkt der Parsifal-Sage zu jenem grossen, allen arischen Völkern gemeinsamen Mythenkreise von den vertriebenen und zurückkehrenden Heroen. Perseus, Cyrus, Romulus und Remus, Siegfried und Arthur sind Bildungen und lokale Umbiegungen dieses Stoffes. In Parsifal selbst, dessen beschränkte Intelligenz in allen Darstellungen hervorgehoben wird, steckt ferner der Kern des deutschen Dümmling-Märchens oder seiner englischen Verwandten. Wagner hat sich beinahe ausschliesslich auf Wolfram von Eschenbachs Darstellung gestützt.

Die Meisterschulen für musikalische Komposition

der Königlichen Akademie der Künste

Von K. Schurzmann

In einem Referat der „Neuen Zeitschrift für Musik" wird Professor Friedrich Gernsheim „Meisterklassenlehrer der Königl. Hochschule" benannt: es wird damit einer in Fach- wie Laienkreisen weit verbreiteten Ansicht Ausdruck gegeben, dass die Königliche Hochschule für vorgeschrittene Schüler eine sogenannte „Meisterklasse" unterhält, wie die Privatkonservatorien ja geradezu ihre Ausbildungsklassen als „Meisterklassen" bezeichnen zum Unterschied von denjenigen Abteilungen, denen der Unterricht der „Musikliebhaber" obliegt.

Da es sich bei den Meisterschulen um eine Institution handelt, die im öffentlichen Musikleben als Kulturfaktor in Frage kommt, so scheint ein Wort der Aufklärung am Platze.

Mit der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin sind drei selbständige Musikunterrichtsanstalten verbunden, die jedoch untereinander keinerlei Beziehungen verknüpfen. Das ist 1. die Königliche Hochschule für Musik, die nach erfolgter Aufnahmeprüfung Ausbildung in allen Fächern der Musik gewährt, 2. das Königl. akademische Institut für Kirchenmusik, das die Bildungsmöglichkeiten für Organisten, Kantoren, Chordirigenten, sowie Musiklehrer für höhere Lehranstalten insbesondere Schullehrerseminare hergibt. 3. Die akademischen Meisterschulen für musikalische Komposition. Über diese sagen die Statuten:

„Mit der Kgl. Akademie der Künste sind Meisterschulen für musikalische Komposition verbunden. Dieselben haben den Zweck, Gelegenheit zu weiterer Ausbildung in der Komposition unter unmittelbarer Leitung eines Meisters zu geben."

Die Abschlussexamina (weder das Zeugnis künstlerischer Reife für Komposition der Königl. Hochschule noch ein Abgangszeugnis des Kircheninstituts) berechtigen nicht zur Aufnahme in die Meisterschulen. „Über die künstlerische Befähigung der Bewerber zur Aufnahme in die Meisterschule entscheidet der betreffende Meister." Die Meldung steht also jedem sich der Komposition Widmenden frei, der Unterricht wird im Gegensatz zu den vorerwähnten Unterrichtsanstalten der Akademie unentgeltlich erteilt. Unter dem Protektorat des Kaisers subventioniert also der Staat eine Fortbildungsmöglichkeit für Komponisten, wie sie für kein anderes Fach der Musikausübenden besteht. Leider, dürfen wir hier einschalten, denn wieviele konzertreife Geiger, Klavierspieler, Sänger usw. fühlen das Bedürfnis, sich ab und zu dem Urteil eines hervorragenden Künstlers unterzuordnen, beziehungsweise ihre Leistungen von einem Fachmann beurteilen zu lassen. Wer nicht die kolossalen Honorare von 20—50 M. pro Stunde aufbringen kann, und dazu sind besonders unter Germaniens Söhnen recht viele nicht in der Lage, der sieht sich dieser Fortbildungsmöglichkeit einfach beraubt, dadurch ist schon manches gute Talent vor dem völligen Ausreifen unterbunden worden und zu Grunde gegangen.

Der Hauptunterschied, der die Meisterschulen, von denen je eine Gernsheim, Humperdinck und Georg Schumann als Nachfolger von Bruch leiten, von der Hochschule und dem Kircheninstitut trennt, besteht darin, dass Unterricht im eigentlichen Sinne nicht erteilt wird. Ein bestimmtes Mass von technischem bezw. theoretischem Können gilt als Voraussetzung, die Studierenden legen dem Meister fertige Arbeiten vor zur Beurteilung. Diese Studierenden sind aber sehr oft schon in öffentlichen Stellungen als Organisten, Kapellmeister, Chorleiter, Gesanglehrer an höheren Lehranstalten.



Der 14. Rheinisch-westfälische Organistentag zu Wesel

am 28. und 29. Dezember 1913

Die Tagung des evangelischen Organistenvereins zu Wesel wurde statutengemäss mit einer geistlichen Musikaufführung in der altehrwürdigen Willibrordikirche eröffnet. Die Organisten Gerard Bunk-Dortmund und Adolf Heinemann-Essen, die schon öfter ihr tüchtiges Können in den Dienst der musica sacra gestellt haben, trugen mit klarer rhythmischer Gliederung und feinfühliger Registrierung Kompositionen von S. Bach vor (Präludium und Fuge Emoll in Ddur). Wenn die Zuhörer an den künstlerischen Darbietungen auf der prachtvollen, dreimanualigen Orgel nicht einen vollen musikalischen Genuss hatten, so lag das an der ungünstigen Akustik der weiten und hohen Räume des Gotteshauses, worin auch der gesungene sowie der Ton der Violine nicht zu der gewünschten Entfaltung gelangen wollte. Der vom Organisten Hans Meissner-Wesel gut geschulte Kirchenchor sang u. a. „Macht hoch die Tür" von H. Meissner und das alte schöne Weihnachtslied „O Jesulein süss". Herr J. Grah-Wesel vervollständigte das Programm durch den empfindungsvollen Vortrag einer Arie und eines Adagios von G. Tartini.

Nach Eröffnung der Hauptversammlung durch den Vorsitzenden, Königl. Musikdirektor G. Beckmann-Essen, begrüsste Superintendent Hardt die Anwesenden seitens der Gemeinde und der Synode Wesel und des deutschen evangelischen Kirchengesangvereins und wünschte der Arbeit im Organistenverein reichen Segen. Der Vorsitzende lud die Mitglieder zur Teilnahme an der 25. Tagung des Deutschen evangelischen Kirchengesangvereins in Essen am 4. bis 7. Mai ein. Auf derselben wird in der Kreuzkirche in Essen ein interessantes Orgelkonzert stattfinden, welches zum Gegenstand das Choralvorspiel bei und nach Bach S. hat, hindurchleitend durch das ganze Kirchenjahr.

Zum evangel. Kirchenmusikertag am 14. und 15. April 1914 in Berlin wurde ein Vertreter gewählt und ihm eine Reiseentschädigung gewährt.

Rektor Grosse-Weischede zeigte in anschaulicher und sehr ausführlicher Weise durch seinen Vortrag die Entwickelung des Orgelspiels bis Ende des Mittelalters. Der Orgelbau selbst hat fünf verschiedene Entwickelungsstufen zurückgelegt, bis er die jetzige Höhenstufe erreichte. Nach der Überlieferung soll 696 zuerst die Orgel in die Kirche eingeführt worden sein. Wegen der dürftigen Einrichtung konnte nur einstimmig gespielt werden. Auch konnte man die Orgel ihres primitiven Tones wegen nicht zur Begleitung benutzen. Um 950 wird die Verbreitung der Orgel allgemeiner. Noch bereitete die Handhabung der Tasten grosse Schwierigkeiten. Noten waren noch unbekannt. Die Bezeichnung der Tasten erfolgte durch Buchstaben (a b usw.), die man auf die Schieber (Tasten) schrieb. Im späteren Mittelalter vervollkommnet sich Orgelbau und -spiel. England liefert die erste Orgeltabulatur (Notenschrift). Der Nürnberger blinde Organist Paumann tritt als Erster bedeutsam durch Spiel, Unterricht und Komposition auf. Epochemachend ist sein „Fundamentum", enthaltend 2stimmige Sätze, die am Schluss 3stimmig wurden. Charakteristisch ist Paumanns „Organisieren": die linke Hand schlägt den Dreiklang an, die rechte Hand variiert mit den Tönen desselben. Arnold Schlick führt den Kontrapunkt und das Pedalspiel ein. Schüler aus allen Himmelsgegenden stellen sich bei berühmten Meistern ein und geben sich oft bis zu 10 Jahren dem Studium des Kontrapunktes, der Orgelstruktur, der Revision von Orgelwerken und anderen kirchenmusikalischen Studien hin. Die Orgeltabulatur von Paumann und die Kompositonen von Hofheimer benutzen vorzugsweise den 2. und 3. Finger beim Spiel, welches durch diese Einengung steif und ungelenk wurde. Die Orgelstücke, anfangs 2 und 3stimmig, entwickelten sich zu grösserer Mehrstimmigkeit und erhielten Glanz und Macht. Die älteren, kleinen Orgeln waren tragbar, dienten auch an den Höfen zu musikalischen Aufführungen der Kapelle der Könige und Fürsten. Bis zum Inkrafttreten der Pariser Stimmung 1885 hatten die Orgeln sehr verschiedene Tonhöhe.

Die Wahl der Stadt für den 15. Organistentag bleibt dem Vorstand, der durch Zuruf wiedergewählt wird, überlassen.

Der Kassenbericht gab ein erfreuliches Bild. Die Einnahmen betrugen 658,42 M., die Ausgaben 410,87 M., der Überschuss 248,05 M.

Die Pensionskasse hat einen Bestand von 4272,34 M. erreicht; sie ist im langsamen, aber stetigem Wachstum begriffen. Beschlossen wurde, Organisten aus anderen Vereinen aufzunehmen, ohne dass sie zugleich Mitglied unseres Organistenvereins werden müssten. Die Anmeldung zu dieser Kasse geschieht bei dem Vorsitzenden Rektor Ransch-Milspe oder bei dem Rendanten, dem Schreiber dieser Zeilen, der auch jede weitere Auskunft gern erteilt.

H. Oehlerking

Rundschau

Oper

Bremen Zu denjenigen Bühnen Deutschlands, die ihren Ruhm darin gesucht haben, Richard Wagners letztes Bühnenwerk, den Parsifal, bereits am Tage der Freigabe, am 1. Januar 1914, zur ersten Aufführung zu bringen, gehört auch das Stadttheater in Bremen. Gewiss gibt es hier recht viele Personen, die einer Parsifalaufführung in Bayreuth beigewohnt haben, nicht nur einmal, sondern auch öfter, und unter diesen auch solche, welche der Ansicht sind, Parsifal könne nur in Bayreuth aufgeführt werden. Trotzdem fiel der Gedanke, so bald als möglich eine Aufführung in Bremen zu bewerkstelligen und dadurch auch solchen das erhabene Werk zugänglich zu machen, denen Bayreuth bisher verschlossen geblieben ist, — die erste Anregung ging von der auch als dramatische Schriftstellerin bekannt gewordenen Frau des ehemaligen Direktors des Stadttheaters, Herrn Hofrat Erdmann-Jesnitzer, aus —, in weiteren Kreisen der Stadt auf fruchtbaren Boden. Schon im Frühjahr 1913 bildete sich ein Komitee mit der Aufgabe, die würdige und künstlerische Ausstattung des Werkes zu leiten, zu fördern und zu überwachen. In kürzester Zeit waren die Geldmittel, die hierfür erforderlich waren, durch freiwillige Spenden zusammengebracht, namentlich durch die rastlose Tätigkeit des Herrn Leopold Biermann, der selbst mit gutem Beispiel voranging. Für die musikalische Leitung wurde der Dirigent der Philharmonischen Konzerte, Herr Professor Ernst Wendel, gewonnen. Schon im August wurde mit den Proben begonnen. Am 30. Dezember konnte die Generalprobe vor geladenem Publikum stattfinden, die bereits im grossen und ganzen einen äusserst vorteilhaften Eindruck hinterliess, wenn auch noch nicht alles nach Wunsch glückte, und pünktlich am 1. Januar fand vor völlig ausverkauftem Hause und vor festlich gestimmtem Publikum die erste Aufführung statt, eine Aufführung, auf die mit Recht alle, die zu ihrem Gelingen beigetragen haben, stolz sein dürfen. Weitere Aufführungen sollen am 3., 9., 12. und 15. Januar folgen. Es ist sehr zu bedauern, dass man, dem Zwang der äusseren Verhältnisse folgend, sich auf diese wenigen Tage beschränken musste. Denn das Ziel, das Werk zum Gemeingut weiter Kreise zu machen, kann damit nicht erreicht werden, noch dazu, da die Direktion des Stadttheaters sich gezwungen sah, die Eintrittspreise wesentlich zu erhöhen (bei den ersten Vorstellungen auf das Vierfache der gewöhnlichen Opernpreise).

Das Werk selbst darf ich wohl als bekannt voraussetzen. Über den Stoff, die Gliederung und die Ideen des „Parsifal" ist ja bereits viel von Berufenen und auch wohl von Unberufenen geschrieben worden. In den letzten Wochen ist hier durch Aufsätze in den Tageszeitungen und durch Vorträge auf das Verständnis des Werkes hingearbeitet worden. Das Stadttheater selbst hatte am 14. Dezember eine Sonntags-Matinee veranstaltet, in der Herr Dr. Leopold Schmidt aus Berlin einen einführenden Vortrag über die Wagnersche Parsifal-Dichtung und über die Bedeutung der hauptsächlichsten musikalischen Themen hielt, während Herr Prof. Wendel die letzteren auf dem Flügel zu Gehör brachte. Die Parsifal-Musik ist ja auch denen, die Bayreuth noch nicht besucht haben, bereits zum Teil bekannt geworden, da sie, wenn auch nur in Bruchstücken und in konzertmässiger Aufmachung, ihren Weg längst in die Konzertsäle gefunden hat. Und doch entfaltet sie ihre ganze gewaltige Macht erst, wenn sie als Ganzes, in Verbindung mit der Handlung geboten wird, und wenn man erkennt, dass sie trotz der Vielheit der Motive, die in zahlreicher Variation wiederkehren, doch nur dazu dient, den einen grossen Grundgedanken des Werkes musikalisch zu illustrieren.

Die Bemühungen, für das Werk einen würdigen äusseren Rahmen zu schaffen, waren vom schönsten Erfolge gekrönt. Sämtliche Dekorationen waren nach Entwürfen des Malers Bernhard Steiner von diesem gemalt worden, jedes Vorsatzstück, jedes Ausstattungsstück neu gefertigt. So waren prächtige, stileinheitliche Bühnenbilder geschaffen worden, zum Teil so schön, dass von Kennern behauptet wurde, die Bayreuther Dekorationen könnten den Vergleich damit nicht aushalten. Allerdings hatte man auf Wandeldekorationen verzichtet und bot statt dessen einzelne feststehende Bilder, die durch Schliessen des Zwischenvorhanges getrennt waren. Dafür war es möglich, in umfangreicher Weise plastisches Material zu verwenden, namentlich zur Ausgestaltung des Bodens, wodurch die Landschaft ein natürliches Aussehen erhielt. Als Meisterwerke der Dekorationskunst mögen Klingsors Blumengarten und vor allem die Landschaft um Gurnemanz' Einsiedelei hervorgehoben werden. Der Gralstempel, wenn auch würdig gehalten, hätte wohl etwas imposanter erscheinen dürfen. Dem Stile der Dekorationen waren auch die Kostüme angepasst, die nach künstlerischen Entwürfen in den Ateliers des Stadttheaters sämtlich neu angefertigt wurden sind. Der neue Vorhang, ein Geschenk des Herrn L. Biermann, vollendete die äussere Ausstattung.

Die musikalische Leitung lag in den besten Händen. Herr Prof. Wendel waltete mit Ruhe und Sicherheit seines gewiss nicht leichten Amtes und liess die Schönheiten der Partitur strahlend in die Erscheinung treten. Das Orchester war auf 80 Musiker verstärkt, und zwar wirkten die ersten Spieler des Philharmonischen Orchesters mit. Dadurch war von vornherein eine ausserordentliche Schönheit des Klangkörpers gewährleistet. Und da das Orchester, seinem Leiter unbedingt zu folgen gewöhnt, mit voller Hingabe spielte, so liess die Ausführung des Orchesterparts nicht den leisesten Wunsch unerfüllt.

Für die Solopartien waren unter den Mitgliedern des Stadttheaters die geeigneten Kräfte vorhanden. Die Titelrolle sang Herr Alois Hadwiger, der schon vor Jahren in Bayreuth als Parsifal berechtigtes Aufsehen erregt hat. Mag man auch mit der Art, wie er den Ton bildet, nicht ganz einverstanden sein, so traten doch auch hier wieder die oft an ihm gerühmten Vorzüge, Glanz und Kraft der Stimme, durchgeistigter Gesang und farbenvolles Spiel aufs schönste hervor. Frau Hertha Pfeilschneiders Darstellung der Kundry in beiderlei Gestalt verdient gleichfalls die grösste Bewunderung. Da ist jeder Ton, jeder Mienenzug, jede Bewegung in den Dienst der grossen Idee gestellt, die sie zu verkörpern berufen ist. Herr Permann brachte das Leiden und die Seelengrösse des Königs Amfortas gesanglich und darstellerisch in hervorragender Weise zum Ausdruck. Den Gurnemanz gab Herr Willy Bader würdevoll in der Haltung und schön im Gesange, und die Rolle des Zauberers Klingsor war bei Herrn Arthur Pachna gut aufgehoben. Für die Stimme des Titurel fand Herr Hohberg ergreifende Töne. Von schönstem Erfolge begleitet war das Auftreten der 30 Blumenmädchen, die nicht nur in ihren ansprechenden Kostümen und mit ihren anmutigen Bewegungen einen lieblichen Anblick darboten, sondern auch die ungemein schwierige Gesangspartie wie spielend bewältigten. Dabei lagen die sechs Solostimmen in den Händen von Mitgliedern des Stadttheaters, während für die Chorstimmen junge Sängerinnen aus der Stadt eingetreten waren. Für die 32 Gralsritter waren die Stimmen teils aus dem Opernchor des Stadttheaters, teils aus dem Lehrer-Gesangverein entnommen. Leider war es nicht vollkommen gelungen, diese zu einem einheitlichen Klangkörper zu verbinden. Dagegen zeichneten sich die Gesänge des mittleren Chores bei der Gralsfeier, der aus 50 Damen und Herren des Philharmonischen Chores und des Lehrergesangvereines zusammengesetzt war, und des höheren Chores, für welchen aus Hunderten von Kindern 80 Stimmen sorgfältig ausgewählt waren, durch Feinheit und Klangschönheit aus und wirkten ergreifend.

Die Regie lag in den Händen des Direktors Herrn Hofrat Otto und des Oberregisseurs Herrn Curt Strickrodt, welch letzterer für diese seine Aufgabe in Bayreuth umfassende Studien gemacht hat. Ihnen ist es vortrefflich gelungen, alle mitwirkenden Faktoren zu einem grossen Ganzen zusammenzufassen, so dass über der Aufführung eine künstlerische Weihe lag.

Die Behauptung, dass Parsifal nur in Bayreuth die rechte Wirkung auf die Zuhörer ausüben könne, ist jedenfalls durch die Bremer Aufführung widerlegt. Denn die weihevolle Stimmung, die beim Publikum gleich von Anfang an herrschte, verband sich mehr und mehr mit tiefer Ergriffenheit und erschaudernder Ehrfurcht vor einem Werke höchster Kunst.

Prof. Dr. Loose

Konzerte

Elberfeld Das 2. Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft stand unter dem Zeichen zweier Solisten: der Königl. Hofsängerin Eve Simony-van't Hoff aus Brüssel und des Violinvirtuosen Franz von Vecsey-Berlin. Auf das Programm gesetzt waren u. a. Arien von Martini, Jomelli, Grétry, die Sinfonie espagnole von Lalo, das Rondo capriccio von Saint-Saëns. Die beiden Solisten gehören zu den bedeutendsten Künstlern ihres Faches. Franz von Vecsey ist technisch und geistig voll ausgereift, wovon er namentlich in der Zugabe (Romanze von Beethoven) beredtes Zeugnis ablegte. E. Simony-van't Hoff gehört zu den gegabtesten und vollkommensten Vertreterinnen des Koloraturgesanges. Die in französischer und italienischer Sprache gesungenen Lieder gelangen der Sängerin ausgezeichnet, während die Aussprache des Deutschen mehr oder weniger Schwierigkeiten bereitet.

Professor Hans Haym vermittelte in einem Sinfoniekonzert die Bekanntschaft mit R. Straussens „festlichem Präludium für Orchester und Orgel". Der Autor hat in diesem Opus das Gebiet der absoluten Musik betreten, ohne dabei auf modernste Ausdrucksmittel, namentlich harmonischer Art, zu verzichten. Das Hauptthema des von reicher, blühender Polyphonie erfüllten, übersichtlich gegliederten, melodisch eingänglichen Werkes ist hymnenartig, der Schluss, welcher volles Orchester, verstärkt durch besonderen Bläserchor und rauschenden Orgelklang, vereinigt, von hinreissender, triumphaler Wirkung. Das im strahlenden Cdur festlich glänzend abschliessende Präludium wird sich bald als Vor-, auch Nachspiel zu feierlichen Gelegenheiten (Jubiläen u. dgl.) seinen Platz erobert haben. — Das von Dr. Haym feinfühlig dirigierte „Heldenleben" gab unserem Konzertmeister J. Gumpert dankbare Gelegenheit, seine hochentwickelte Geigenkunst zu schärfster Entfaltung zu bringen. — Fritz Frier trat erfolgreich als Violinist im H moll-Konzert von Saint-Saëns auf, sowie im Zusammenspiel mit Karl Ottersbach am Klavier gelegentlich eines Beethoven-Abendes, der die Sonate op. 12,1 und andere Stücke in guter Aufmachung bescherte.

Der Brahmschen Muse begegnet man im Wuppertal nun bald Schritt für Schritt, so dass fast Gefahr zur Vernachlässigung anderer Tondichter im Anzuge oder gar schon vorhanden ist. Die fleissig vorbereitete Darbietung der Trios op. 8 und 40, des Streichquartettes op. 18 konnte nur dazu dienen, für den nachklassischen Meister tieferes Verständnis zu erwecken und ihm zu den alten neue Freunde zu gewinnen. Brahms-Lieder, u. a. auch das wenig poetische „Nachtwandler" neben „Geistliches Wiegenlied", „Der Liebsten Schwur", sang Therese Funch-Berlin sehr geschmackvoll; leider hat ihr schönes Organ dem Zahn der Zeit schon einen gewissen Tribut zahlen müssen.

Addy Schlie-Barmen führte sich mit altdeutschen Minneliedern u. dgl. vorteilhaft als talentierte Lautensängerin und -spielerin ein.

Unsere besseren Männergesangvereine zeigten in ihren November-Konzerten, dass bei ihnen unter Leitung bewährter Dirigenten die Vokalmusik fleissig kultiviert wird. Wir hörten vom Lehrergesangverein (Dr. Haym) das Morgenlied von Kahn, von der Liedertafel (Dieckmann) Chöre von Gernsheim, Beethoven, Kreutzer, von der Laetitia (E. Siefener) Sachen von Popper, Ramrath, endlich von der Colombey Lieder von Zerlett, Rinck, Sendel und Wendel. Organist Flockenhaus spielte auf der Stadtschulorgel Kompositionen von Bach, Krebs, Mendelssohn technisch korrekt und mit angemessener Registrierung.

Ein Konzert des Schmidtschen Konservatoriums legte Zeugnis davon ab, dass in diesem Institut klassische und moderne Literatur unserer musikalischen Jugend kunstgemäss nahe gebracht wird. H. Oehlerking

Halle a. S. Die Konzerte des Stadttheater-Orchesters gehen wie's scheint einer neuen Ära entgegen. Kapellmeister Wetzler hat stilvolle Programme aufgestellt und auch die mitwirkenden Solisten veranlasst, mit der Auswahl ihrer Vorträge im Rahmen des jeweiligen Einheitsgedankens zu bleiben. Bisher fanden ein Beethoven-Brahms- (u. a. Brahms' E moll-Sinfonie) und ein Berlioz-Strauss-Abend (u. a. Symphonie fantastique, Till Eulenspiegel) mit reichem künstlerischen Erfolge statt. Als Solisten wirkten der famose Geiger Flesch und der Baritonist Steiner, ein feiner Vortragskünstler für Straußsche Lieder, mit. Das Winderstein-Orchester hat sechs Konzerte angekündigt und zeigte sich gleich im ersten von vorteilhaftester Seite. Noch klarer traten seine Vorzüge — die noble Klangqualität der Gruppen und ein akkurates, fein abgewogenes Zusammenspiel — im zweiten Konzerte (u. a. Brahms D dur-Sinfonie) in die Erscheinung. Zudem: zwei Solisten! Kein Wunder, dass Prof. Winderstein jetzt ungemein viel Zuspruch findet. Die hiesige Ortsgruppe des Wagnerverbandes deutscher Frauen hatte die Dessauer Hofkapelle und ihren Dirigenten, Gen.-Musikdir. Fr. Mikorey, zu einer Ehrung des Meisters entboten. Trotzdem das Programm nur die landläufigsten Ouvertüren und als selbständige Kompositionen das Siegfried-Idyll, die Faust-Ouvertüre und die Wesendonck-gedichte (Annie Gura-Hummel) berücksichtigte, wurde die Feier doch zu einem wundervollen Kunstgenuss. Die Dessauer Hofkapelle ist eben ein hervorragendes Orchester nach Disziplinierung und Klang. Mit Kammermusik versorgt uns vor wie nach das hier allbewährte Wille-Quartett. Die Künstler boten an ihrem ersten Abend u. a. Mozarts Quartett F dur mit Oboe, ein fesselndes Werk voller Klangreize. Den schwierigen Oboepart blies Alfred Gleissberg mit bekannter Meisterschaft. Im Lehrer-Gesangverein stellte sich der neue Leiter, Chormeister Ludwig, als ein ausgezeichneter a cappella-Dirigent vor. Das Programm gewann dadurch an besonderem Interesse, als die beiden Preischöre des Frankfurter Sängerwettstreites — Hegars „1813" und Behms „Wanderlied" erstmalig in Halle zu Gehör kamen. Von den Solistenkonzerten verdienen besondere Hervorhebung: ein Burmester-Abend, ein Chopin-Abend Koczalskis, ein Klavierabend der begabten dänischen Pianistin Ellen Anderssen mit apartem Programm (u. a. Niemanns Variationen op. 25, Weismanns „Tanzfantasie" op. 35), ein anregender Liederabend von Otto Brömme.
Paul Klanert

Hamburg Die beiden ersten Philharmonischen Konzerte brachten ausser bekannten Werken manches von grossem Interesse. So erschienen im ersten M. Regers vier Tondichtungen nach Böcklin op. 128 und Gernsheims Violinkonzert op. 86. Das Regersche Werk steht wie alles, was Reger schreibt, auf architektonischen Grundprinzipien, doch wirken hier daneben, namentlich im ersten und dritten Satze schöne Klangeffekte. Das vortrefflich gearbeitete Violinkonzert von Gernsheim erfuhr durch Marteaus virtuose Beherrschung der eminenten Schwierigkeiten eine dem Komponisten gewiss höchst erfreuliche Wiedergabe, die durch reichen Beifall ausgezeichnet wurde. An der Spitze des zweiten Konzerts stand Bruckners „Achte". S. von Hauseggers Übermittlung dieser gewaltigen, äusserlich als „Riesenschlange" zu bezeichnenden Tondichtung sprach beredt von der Vertiefung des Dirigenten in die Geisteswelt des Schöpfers. Arthur Schnabel spielte in diesem Konzert Beethovens Dritte mit sauberer, einwandfreier Technik, leider aber im Ausdruck recht kühl.

Die Singakademie (Prof. Dr. Barth) begann die erste der vier, in diesem Winter zuerst von der Philharmonie getrennten Aufführungen mit Bruchs „Macht des Gesanges" für Chor, Baritonsolo, Orchester und Orgel. Der hochbetagte Komponist sagt hier nichts neues, so dass man nicht fehl gehen könnte, wenn man die dankbar gehaltene Komposition in eine frühere Zeit stellen würde. Das gesangreiche Baritonsolo sang Felix Lederer-Prina mit warmem Ton und schönem Ausdruck. Den Schluss der Aufführung bildete eine würdige Darbietung der „Neunten" von Beethoven, bei der nur einige Schwankungen im Scherzo in Abzug zu bringen sind. Die Soli wurden vortrefflich von den Damen Neugebauer-Ravoth und Stapelfeld, wie den Herren Wormsbächer und Lederer-Prina gesungen.

Nicht in allen Teilen glücklich erwies sich diesmal die Aufführung der Beethovenschen „Missa solemnis" unserer „Cäcilia" (Prof. J. Spengel). Das zu rasche Zeitmass in der akustisch nicht überall gleich günstigen Grossen St. Michaeliskirche mochte die Ursache sein, dass nicht alles nach Wunsch gelang. Hinzu kam noch die ungenügende Leistung der Sopranistin Mora v. Goetz, wogegen der Sologesang des Frl. A. Leydhecker, wie der Herren Wormsbächer und J. v. Raatz-Brockmann den künstlerischen Ansprüchen gerecht wurde.

Das von Herrn Alfred Sittard am 21. Oktober in der Grossen St. Michaeliskirche gegebene Wohltätigkeitskonzert stand in jeder Beziehung, auch ausser den meisterhaften Orgelvorträgen des Konzertgebers, auf künstlerischer Höhe, zunächst in den Vorträgen des vom „Verein Hamburgischer Musikfreunde" ins Leben gerufene Elitechors. Die Sängerschar begann mit Sittards polyphon gehaltenem Psalm 1, dem Verdis „Ave Maria" aus den Quattro Pezzi Sacri, Liszts Psalm 13 und das Tedeum von Bruckner folgten. Das Tenorsolo bei Liszt und Bruckner wurde von Hans Lissmann mit edlem Ausdruck dargeboten. Auch die Sopranistin Frieda Hell-Achilles bewährte sich künstlerisch vorzüglich; Alt und Bass fanden in Hetta von Schmidt und Karl Tralau wohlgeeignete Vertretung.

Professor Nikisch versetzte wieder alles in helle Begeisterung infolge seiner hypnotisierenden Direktion. Das erste Konzert begann mit der hier als Neuheit erschienenen Sinfonia Tragica des verewigten Felix Draeseke, einer Tondichtung, deren Insichabgeschlossenheit auf der Grundlage kontrapunktischer Meisterschaft vom Beginn bis zum Schluss jeden fesselt. Als zweites Orchesterwerk brachte Nikisch eine Wiedergabe des Till Eulenspiegel von Strauss. In der Mitte des Programms stand das Schumannsche Klavierkonzert,- das Carl Friedberg frei von äusserem Virtuosentum in künstlerisch gediegener Weise spielte. Interessant war auch das Programm des zweiten Abends, insbesondere durch die hier erstmalige Vorführung der effektvollen Konzertouvertüre op. 40 von Edward Elgar. Auch das dankbare Violinkonzert D moll op. 111 von H. Sitt, das ebenfalls als Neuheit erschien, fand infolge der einwandsfreien Ausführung der begabten Catharina Bosch wohlverdiente, beifällige Aufnahme. Dieser zweite genussreiche Abend, der mit Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre begann, beschloss Tschaikowskys Schwanengesang, die Sinfonie pathétique.

Der seit einem Jahr unter Prof. Neglia stehende, schon jetzt mehr als 200 Sänger zählende Philharmonische Chor gab am 2. November ein a cappella-Konzert in dem ausschliesslich Hamburgische Komponisten zu Worte kamen. Es begann mit der Vorführung des ersten Satzes (a cappella) des Requiems für Chor und Orchester nach Hebbel op. 119 von Emil Krause, dem Liedkompositionen von Neglia, W. Koehler-Wümbach, F. Thieriot und Felix Bruch folgten. Dazwischen standen die von R. Birgfeld und Jean Gesterkamp im Kammerstil vorgetragene Adur-Sonate von Brahms und Duo-Kompositionen von Neglia und Felix Bruch.

Es gab, wie fast überall, auch in Hamburg einen „Noren-Abend" in Kammermusik- und Liedkompositionen. Die Wirkung dieses ausschliesslichen „Noren-Konzertes" war, abgesehen von der Ausführung, jedoch keineswegs erfreulich. Wenn es schon ein Komponist unternimmt, einen ganzen Abend mit eigenen Werken zu füllen, was recht gewagt ist, dann dürfte man doch eine verschiedene Charakteristik in der Schreibweise von ihm erwarten. Dies war jedoch nicht der Fall, denn Norens Amoll-Sonate für Klavier und Violine wie sein Klaviertrio D moll und die als Gesänge bezeichneten Klavierstücke mit Gesangsdeklamationen tragen den Stempel einer absichtlich herbeigeführten Originalität ohne wirkliche Innerlichkeit. Trotz der glänzenden Ausführung (Klavier Ella Jonas-Stockhausen, Gesang Signe Noren-Giertsen, Violine Louis van Laar und Cello M. Loevensohn) machte sich doch ein gewisses, anscheinend zur Gewohnheit gewordenes Pflegma der Darbietung bemerkbar, über das das verblüffende Klavierspiel und der warme Gesangston nicht hinwegzuhelfen vermochten.

Kapellmeister Göhler begann seine öffentliche Direktionstätigkeit als Leiter des Hamburger Lehrer-Gesangvereins mit einer, religiöse Männergesangs- und Orchesterkompositionen von Liszt und Wagner enthaltenden Aufführung. Das Konzert wurde surch E. Grells klangschönes, im Stil Mendelssohns gehaltenes Graduale für a cappella-Chor unterbrochen. Man begann mit Liszts Marsch der drei Könige aus „Christus" und schloss mit Wagners „Liebesmahl der Apostel". Dazwischen standen Listzts unerfreuliche Cmoll-Messe für Männerchor und Orgel, Wagners Vorspiel zu Parsifal und der Pilgerchor aus Tannhäuser.

Schon jetzt in diesem ersten Saison-Monat erschienen neben den konzertierenden einheimischen noch eine ganze Reihe auswärtiger Künstler. Lamond gab wieder Eminentes in seinem Beethoven-Abend, der die Sonaten op. 106, 110, 109, 59 und 57 brachte. So hohen Respekt man auch den einzig dastehenden meisterhaften Darbietungen des Künstlers zollt, muss man doch gestehen, dass er des Quantitativen wieder einmal zu viel gab. Durch dieses Übermass erleidet die wahre Kunstausübung Einbusse, und es tritt an ihre Stelle eine nach aussen gerichtete Wiedergabe. Auch Willy Burmester und Julia Culp erzielten grosse Erfolge. Interessant und künstlerisch erhebend waren die Konzerte der Böhmen, Brüssler und Petersburger. Die zuletzt genannten erschienen in Hamburg zum erstenmal und errangen infolge ihrer tonreichen rhythmisch festen Darbietung der Quartette von Glazounow op. 64, Glière op. 20 und einer für Violine und Viola konzertmässig eingerichteten Passacaglia von Händel durchschlagenden Erfolg. Prof. Emil Krause

Leipzig Nach altem Herkommen steht das Neujahrskonzert im Gewandhause unter den Sternen der Klassiker. Den dritten der vier dem spätesten Klassiker Brahms gewidmeten Abende zu Jahresanfang zu setzen, erschien umso mehr am Platze, als gerade die dritte Sinfonie, die als die „heroischste" bezeichnet worden ist, als Hauptwerk des Konzertes an der Reihe war. Die Sinfonie wie die meisterhaften Variationen über ein Haydnsches Thema und die echt Brahmssche, nirgends aufdringlich humorvolle Akademische Festouvertüre zeigten unser tapferes Gewandhausorchester in vorzüglicher Verfassung. Bewundernswert war es, wie vornehm Artur Nikisch, der sonst als besonders trefflicher Dolmetsch der neuesten Moderne gilt, herantritt an den Spätklassiker oder sagen wir — es kommt auf eins heraus — den Ganzmodernen, wie er das Geistige dieses Komponisten, das sich mit seiner Musikalität vollständig deckt, kongenial wiedergibt, da auch bei dem Dirigenten musikalische und geistige Durchdringung eins sind. Wer möchte auch darin einen Nachteil der Interpretierung Nikischs finden, wenn man bemerkt, dass er den Komponisten, der in den Klangfarben und überhaupt im Klangsinnlichen so unaufdringlich wie möglich arbeitete, ja dass er darin „zudeckte", was überhaupt zu decken war — dass er diesen Tondichter, meist um ein Quintchen sinnenfroher auffasst, als es die Regel ist und als er es vielleicht selbst gewollt hat?

Anders die Solistin Fräulein Elena Gerhardt. Ihre Wesensart ist aber auch wohl alles andere als sinnenfroh, viel eher schon, wenn das — wie ebenfalls bei Brahms — Innerlichkeit und Empfindung auch durchaus nicht ausschliesst, norddeutsch-kühl angehaucht zu bezeichnen. Überhaupt erscheint die Brahmssche Musik ihrer Empfindungswelt auf halbem Wege entgegenzukommen. Dass sie im Vortrag ebenso fertig wie sie stimmtechnisch trefflich ausgebildet ist, bedarf wohl nicht bloss Leipziger Lesern sondern denen aller Musikzentren gegenüber keiner Worte mehr. So genügt zu sagen, dass sie ihren guten Ruf als Liedersängerin in ihrer Heimatstadt neu festigte. —n—

Nürnberg Die diesjährige Konzertsaison setzte kräftiger ein denn je. Die Veranstaltungen häufen sich derart, dass die Billetteinkauflust des Publikums nicht gleichen Schritt mit dem Angebot hält. Aber es kann konstatiert werden, dass die musikalischen Gaben fast durchweg auserlesene Kunstgenüsse boten oder doch in hohem Grade erfreulich waren. In finanzielle Bedrängnis, die auch anderen Orts in Orchestervereinigungen spukt, ist das hiesige Philharmonische Orchester geraten. Kapellmeister Wilhelm Bruch, sein langjähriger Leiter, sah sich mangels genügender Unterstützung vor die Frage gestellt, das Orchester aufzulösen. Ein Ausweg zur Verhütung der Katastrophe wurde dadurch gefunden, dass sich die Musikgenossenschaft Philharmonisches Orchester als eine G. m. b. H. eintragen liess, die finanziellen Geschäfte selbst besorgt und nun Herrn Bruch als Dirigenten engagiert hat. Eine Sanierung der misslichen pekuniären Verhältnisse ist nur durch eine ausgiebige Unterstützung seitens der Stadtverwaltung zu erhoffen. Die Gemeinde muss, wie für jede andere Art von Erziehung, auch für die Musikerziehung des Volkes erhöhte Opfer bringen. Freilich dürfte die geplante Schaffung eines „städtischen Orchesters", das den gesamten Theaterdienst in Nürnberg und Fürth, sowie alle Konzertbedürfnisse befriedigen soll, nicht zweckentsprechend sein: denn der übermässig gesteigerte Opernbetrieb in zwei Theatern erfordert ein Orchester für sich, so dass diesem für Konzertproben keine Zeit mehr übrig bleibt. Nürnberg braucht für seinen gesamten Musikbetrieb notwendig zwei Orchester,

die von der Stadt entsprechend subventioniert werden sollen mit der Auflage, dass sie sich bei Aufführungen grösserer Werke gegenseitig zu unterstützen haben. Klar treten die Bemühungen des Orchesters zutage, stets sein Bestes zu geben und zu zeigen, dass es unter tüchtiger Leitung hohen künstlerischen Anforderungen zu entsprechen vermag. Dazu war unter verschiedenen Dirigenten reichlich Gelegenheit geboten. Unter Generalmusikdirektor Bruno Walters (München) Leitung erstanden im 4. Konzert des Philharmonischen Vereins prächtig die Sinfonien in Bdur von Schumann und in Esdur von Mozart. Walter musiziert ausserordentlich exakt, doch nicht zur Begeisterung hinreissend, sein Naturell neigt mehr zum Zarten, Süssen als zum Leidenschaftlichen. Im Gegensatze hierzu geraten dem strebsamen Dirigenten des Lehrergesangvereins Heinrich Laber, der sich aufs neue als tüchtiger Orchesterleiter erwies, Stücke in leidenschaftlicher Bewegung besser als solche, deren Wiedergabe grösserer Gefühlswärme verlangen. Das illustrierte am besten seine Vorführung vom Vorspiel und Liebestod aus „Tristan". Das furchtbare Sehnen im Vorspiel trat durch zu rasches Vorwärtsdrängen nicht ausdrucksvoll genug hervor, dagegen fand der Liebestod eine grosszügige, glutdurchtränkte Interpretation. Die Oberonouvertüre wurde hier noch selten mit solchem Schwung gespielt. Bei Beethovens II. Sinfonie fehlte die klassische Ruhe; sehr gut dagegen war das IV. Klavierkonzert Gdur desselben Komponisten, bei welchem sich Lina Sprenger (Nürnberg) als Pianistin von anerkennenswerter Technik und musikalischem Verständnis erwies, nur fehlt es ihr etwas an Kraft. Der Amerikaner Weston Gales brachte mit Dvoráks Emoll-Sinfonie, dem Vorspiel von Hänsel und Gretel und einigen Wagnerschen Stücken den Beweis, dass es ihm nicht an Begabung zum Dirigieren fehlt, dass er seine Absichten auf das Orchester zu übertragen versteht und ein gesundes Musikempfinden besitzt, das ihn befähigt, die Eigenart eines jeden Komponisten richtig zu erfassen und dessen Werke im Geiste des Tonsetzers nachzuschaffen.

Siegfried Wagner war einer Einladung der hiesigen Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen gefolgt. Er führte lauter Stücke eigener Komposition aus sieben seiner Opern vor und erzielte damit beim Publikum einen grossen Erfolg. Aus den von der Bühne losgelösten Bruchstücken ist ein richtiges Bild vom dramatischen Talent des Komponisten kaum zu gewinnen. Die gehörten Proben machten den Eindruck, als ob ihm das Elegische am besten liege. Die Musik zeigt manche hübschen Einfälle und ist durchweg wohlklingend, bewegt sich aber meist in herkömmlichen Bahnen, manchmal sich stark an des Vaters Schöpfungen anlehnend. Auffallend ist in der Instrumentation die Vernachlässigung der Holzbläser zugunsten der Streicher und Hörner. Das Beste in der Erfindung, wie musikalischen und instrumentalen Durcharbeitung scheint mir die Ouvertüre zum „Bärenhäuter"; recht stimmungsvoll sind die Einleitung zum II. Akt aus „Sternengebot", das Vorspiel zum III. Akt aus „Der Kobold" und zwei Stücke aus „Herzog Wildfang". Ein guter Teil des Erfolges war der Mitwirkung hervorragender Gesangssolisten zuzuschreiben. Kammersänger Alfred Kase (Leipzig) sang von Reinhards junger Liebe aus „Herzog Wildfang" mit volltönendem Organ und musterhaftem Vortrag. In dem für die Singstimme etwas undankbarem Gesang der Iris aus „Sonnenflammen" und dem vollständig in „Tristan" aufgehenden Liebesduett aus „Schwarzschwanenreich" erzielte der helle, frische Sopran der Hofopernsängerin Luise Perard-Petzl (München) grössten Beifall. Der zurzeit in Bayreuth studierende Tenor Scheidhauer besitzt ein gutes, viel verheissendes Stimmmaterial, das aber noch einer sorgfältigen Ausbildung, namentlich hinsichtlich der Vokalisation bedarf.

Die von Kapellmeister Wilh. Bruch dirigierten Volkskonzerte boten bisher in durchweg sorgfältiger Vorbereitung Sinfonien von Brahms, Beethoven und Dvorák neben einer Reihe von feurig gespielten Ouvertüren. Im 2. Konzert wurde „Le Déluge" von Saint-Saëns versuchsweise auf 22 Metallviolinen, aus einem vom Nürnberger Fabrikanten Heinrich Wachwitz kombinierten Metall hergestellt, gespielt. Die Instrumente klingen nicht übel, halten die Stimmung gut und sollen namentlich in den Tropen verwendet werden. Der etwas näselnde Ton, der im Klang sozusagen zwischen den Geigern und Holzbläsern steht, kann aber mit dem idealen Klang der Holzviolinen nicht konkurrieren. Als Solisten errangen in diesen Volkskonzerten Erfolg: Cäcilie Deesz (Düsseldorf), welcher eine wohlgeschulte, nur im Forte etwas flackernde Altstimme und geschmackvoller Vortrag eigen ist, dann der Baritonist Hans Cleuver (Köln), der musikalisches Verständnis erkennen liess und dessen Stimme zwar bei starker Tongebung in den höheren Lagen etwas gaumig klingt, aber gewissenhafte Schulung verrät, ferner die Geigerin Wilhelmine Demharter (Würzburg), deren einschmeichelnder weicher Ton auffiel, während ihr Spiel noch an rhythmischer Bestimmtheit gewinnen muss, und Emma Klein, Pianistin aus Saarbrücken, die dem Saint-Saënsschen Klavierkonzert in Gmoll dank ihres perlenden, leichten Anschlags und ihres fein empfindenden Musikgefühles zu zündender Wirkung verhalf.

Einen Kunstgenuss edelster Art bot der Kgl. Musikdirektor Carl Hirsch mit seinem gleichsam eine Auslese aus den früher von ihm dirigierten Chorvereinigungen bildenden Privatchor, der für das einzig dastehende Chorerziehungstalent des C. Hirsch wieder den glänzendsten Beweis erbrachte. Die schwierigen sechs- und achtstimmigen unbegleiteten Chöre von Palestrina und Cornelius wurden in vollendeter Weise mit einer verblüffenden Klangfülle, Reinheit der Intonation und dynamischen Schattierung vorgetragen. Eine an Mendelssohnsche Art gemahnende Komposition des 23. Psalms für Frauenstimmen, Orgel und Klavier und der a cappella-Chorsatz von drei alten Volksliedern aus dem 15. und 16. Jahrhundert zeigten Hirsch wieder als geschickten Tonsetzer. Schade, dass das Können dieses vortrefflichen Chortechnikers und Chorbeherrschers nicht mehr einem grösseren Chor zugute kommt! In diesem Konzert erregte Mad. Renée Chement (Paris) durch ihr virtuoses, temperamentvolles und rassiges Geigenspiel berechtigtes Aufsehen. Der Sopran von Johanna Braunschweig-Schneider (Frankfurt) ist wohlklingend und weich in allen Lagen, doch fehlt dem Vortrage die seelische Vertiefung. Den Glanzpunkt der Solistenkonzerte bildete der Liederabend der K. K. Kammersängerin Edith Walker. Das war vollendete Gesangskunst, unterstützt durch ein wundervolles, in dem kleinen Konzertsaale fast übermächtig ertönendes Organ und ein nicht häufig anzutreffendes musikalisches Stilgefühl. Das Programm wies seltener gehörte Lieder von Schubert, Brahms, Liszt und Strauss, sowie ausländische Volkslieder auf. Professor Walch (München) bestritt mit entzückendem Schmelz die Klarinettenbegleitung in Schuberts „Der Hirt auf dem Felsen". Die von Leidenschaft und innerem Miterleben erfüllte Klavierbegleitung von Kapellmeister Brecher trug wesentlich zu der plastischen, lebensvollen Gestaltung der Gesänge bei. Auch der württembergische Kammersänger J. Neudörffer-Opitz wusste mit sonst weniger gesungenen Liedern von Schubert, Brahms und Max Mahler die Zuhörer zu fesseln. Sonorer Wohlklang der Stimme, eine hervorragende Atemtechnik und vorzügliche Textaussprache vereinigen sich bei diesem Bariton mit wohldurchdachter Vortragsweise.

Nur in vereinzelten Fällen wird man im Konzertsaal mit Werken, die für zwei Klaviere geschrieben sind, bekannt. Professor Karl Friedberg (Köln) und seinem talentierten Schüler Hans Bruch gebührt das Verdienst, in vollständig ineinander aufgehendem, einen hohen Grad technischer Vollendung bekundendem Zusammenspiel Kompositionen von Bach, Mozart, Chopin u. a. vorgeführt zu haben.

Professor Heinrich Kiefer (Cello) gab Proben seines virtuosen Könnens in Bachs Suite III in Cdur, während Maria Kahl-Decker (Nürnberg) sich von neuem als tüchtige Pianistin von nicht gewöhnlicher Fertigkeit erwies. Beide hatten sich mit Pfitzners Fismoll-Sonate eine ebenso dankbare als schwierige Aufgabe gestellt, die sie glänzend lösten. Marie Geiger (Erlangen) hat es zu einer respektablen Höhe technischer Beherrschung des Klaviers gebracht, wie die Vorträge Lisztscher und Chopinscher Werke bewiesen, aber die geistige Ausdeutung der Musikstücke muss noch vertieft werden. In der Kreuzersonate und einigen kleineren Stücken brillierte Konzertmeister Seby Horváth (Nürnberg) mit temperamentvollem Spiel und warmem Geigenton.

Prof. Adolf Wildbrett

Noten am Rande

Caruso als Schriftsteller. Caruso, mit seinem Ruhme als Sänger noch nicht zufrieden, ist jetzt auch unter die Schriftsteller gegangen und hat kürzlich in London ein Büchlein erscheinen lassen, das den Titel trägt: „Wie man singt". Grosse Geheimnisse enthält die Schrift freilich nicht, immerhin ist es interessant, dass dieser Meister des Gesanges neben der Kunst des Atmens für die Vollendung des Gesanges vor allem darauf Wert legt, dass der Gesang, wie er sich ausdrückt, „ganz durch das persönliche Wesen des Sängers" hindurch geht. Der berühmte Tenor erklärt, dass man mit der Seele singe, dass man die Töne durch den ganzen Körper vibrieren fühlen müsse, sonst besitze der Gesang weder Empfindung noch Leidenschaft, noch Überzeugungskraft. Neben diesem mehr gesangstechnischen Teile enthält die Schrift noch einen anderen, der vielleicht der unterhaltendere ist und worin sich Caruso über seine werten Kollegen uud über den Aberglauben lustig macht, durch den sie ihre Kunst, ihre Stimme und ihren Erfolg sicher zu stellen vermeinen. So erzählt er von einer berühmten Primadonna, die an dem Tage, wo sie auftreten soll, sich regelmässig mit der Garnierung von Hüten beschäftigt, weil sie dadurch das nötige Gleichgewicht der Nerven zu erzielen glaubt. Eine andere Künstlerin betritt die Bühne nie, ohne vorher das Zeichen des Kreuzes zu machen, und von einer dritten Kollegin berichtet Caruso, dass sie sich, bevor sie auf den Brettern, die die Welt bedeuten, erscheint, regelmässig von ihrer Mutter, die sie immer begleiten muss, einen Kuss auf die Künstlerstirn applizieren lässt.

Meinungen und Gedanken. Unter dieser Spitzmarke veröffentlicht Karl Goldmark in der „Neuen Freien Presse" einige Aphorismen, darunter die folgenden:

Es gibt Komponisten, die ein ewiges Leben haben — in den Werken anderer.

Gebildete Menschen verlieren leicht ihren Glauben, aber selten ihren Aberglauben. Sie gehn in keine Kirche, aber sie setzen sich zu dreizehn nicht zu Tisch.

Warum legt der junge Hund sich auf den Rücken, wenn er Schläge fürchtet? Weil er voraussetzt, dass kein Mensch so grausam sein wird, ihn auf den Bauch zu schlagen. Ältere Hunde tun das nicht mehr, sie haben schon mehr Erfahrung.

Ein Kunstwerk versteht man nicht — man empfindet es. Aber man empfindet es tiefer, wenn man es versteht.

Wie Rossini komponierte. In der „Rassegna Nazionale" plaudert P. Bellezza über den Einfluss des Zufalls bei hervorragenden geistigen Arbeiten und erwähnt bei dieser Gelegenheit, dass Rossini zu sagen pflegte: „Man gebe mir einen Takt, und ich mache eine Sinfonie daraus". Und manchmal brauchte er nicht einmal einen Takt. Bei dem berühmten „Gebet des Moses" kam ihm der Gedanke, von Hdur in Hmoll überzugehen und durch diesen Wechsel der Tonart das Stück besonders wirkungsvoll zu gestalten, als er ganz zufällig die Feder statt in das Tintenfass in eine Medizinflasche tauchte. Er machte einen Klecks, den er mit Streusand trocknete und der die Form eines Be-quadrat annahm; das bot ihm Veranlassung zu dem Wechsel der Tonart. Unter merkwürdigen Umständen entstand auch das unsterbliche „Stabat". Als Rossini Ende des Jahres 1832 in Spanien weilte, bat ihn der reiche Mons. Varela, jene Hymne in Musik zu setzen. Rossini komponierte rasch ein paar Strophen aus blosser Höflichkeit und erhielt als Geschenk eine mit Brillanten besetzte goldene Tabaksdose, die auf 4000 Mark geschätzt wurde. Als dann Varela im Jahre 1841 starb, wurde die Partitur Eigentum des Verlegers Aulaguier, der sie herausgeben wollte. Rossini war dagegen, und es kam zu einem Prozess. Bevor in diesem Prozess das Urteil gesprochen wurde, entschloss sich Rossini, der eine Abschrift des „Stabat" besass, der Herausgabe durch den Verleger zuvorzukommen und etwas zu tun, was er seit zehn Jahren nicht mehr getan hatte: er nahm die Feder in die Hand und begann zu komponieren. In wenigen Wochen setzte er sämtliche Strophen in Musik, instrumentierte das Werk für grosses Orchester (während die erste Musik nur für kleines Orchester war) und gab der Partitur den Charakter eines grosszügigen Werkes.

Der älteste Musiker. In der Pariser Akademie der Inschriften besprach Collin kürzlich den zweiten musikalischen Hymnus, der bei den französischen Ausgrabungen in Delphi gefunden wurde. Er schlug vor, in dem letzten Buchstaben den Namen des Autors zu erkennen, des Limenios, Sohnes des Thoinos, Kitharisten der Gesellschaft der dionysischen Künstler Athens. Er habe wahrscheinlich Wort und Musik für die Pythaiden geschrieben, das Apollon geweihte delphische Fest, und zwar das des Jahres 138 n. Chr. Dann wäre er der älteste Musiker, von dem ein Werk auf uns gekommen ist. Théodore Reinach zeigte im Anschluss daran, dass man beim ersten delphischen Hymnus die Zahl der Buchstaben des Namens seines Verfassers feststellen könne. Man kommt so auf Thoas, gleichfalls einen athenischen Kitharisten, der unter den Kollegen und Kompagnons des Limenios genannt wird.

Künstler und Reklame. Einer Neujahrswunsch-Umfrage der Oldenburger „Nachrichten für Stadt und Land" entnehmen wir folgende bemerkenswerte Antwort Siegmund v. Hauseggers, der sich mit der Stellungnahme der Künstler zu den Auswüchsen des modernen Reklamebetriebs beschäftigt:

„Zu Mozarts Zeiten nahm der Künstler eine subalterne Stellung ein, er hatte für das schöngeistige Amüsement der aristokratischen Häuser zu sorgen. Wenn er daneben Werke für die Unsterblichkeit schuf, nahm man dies gerne mit in den Kauf, ohne ihm deshalb auch nach aussen hin den gebührenden Rang einzuräumen. Es bedurfte der elementaren Art eines Beethoven, der umfassenden Geisteskraft eines Wagner, des bezwingenden Seelenadels eines Liszt, um den schaffenden Künstler auch im öffentlichen Leben an den rechten Platz zu stellen. Die moderne Musik, deren Richtung aus dem Spezifischen ins Universelle ging, wurde mit dem gesamten Geistesleben der Zeit verknüpft. Dies hatte seinen fördernden Rückeinfluss auch auf das Bildungsniveau des reproduzierenden Künstlers. Und heute hat dem Künstler seine hohe, von der Allgemeinheit anerkannte Kulturmission eine führende Stellung angewiesen. Aber schon droht eine Reaktion, ausgehend auf der einen Seite von massloser kaufmännischer Ausbeutung der Kunst, auf der anderen vom zunehmenden Luxusbedürfnis und einer künstlich grossgezogenen Übersättigung des Publikums durch Musik. An Stelle der teilweise geistig sehr hoch stehenden Adelshäuser tritt das aus den heterogensten und unkontrollierbarsten Elementen zusammengesetzte Publikum, das Kunst und Künstler den Gesetzen der Mode, der Sensation, des oberflächlichen Amüsementsbedürfnisses zu unterwerfen versucht. Die ungeheuerlichsten Auswüchse, wie Konzerte, die von Luxushotels nicht etwa aus künstlerischen Motiven, sondern ausschliesslich zur Unterhaltung der Hotelgäste und zur Reklame für das Unternehmen veranstaltet werden, beweisen die Gefahr. Und das traurigste ist, dass hervorragende Künstler von Weltruf sich in den Dienst dieser die Kunst entwürdigenden Reklame stellen, wohl, weil sie sich niemals darüber Rechenschaft ablegten. Da wäre es nun notwendiger denn je, dass sich die führenden Geister, klar bewusst der Bedeutung ihrer Mission, zusammenfinden in der Abwehr drohender Gefahr, dass eine scharfe, allen, auch dem Publikum, unleugbar erkennbare Grenze gezogen würde zwischen Kunst, als der tiefsten Offenbarung des menschlichen Gemütes, und einem die Sensationssucht befriedigenden Amüsement. Dass das neue Jahr hier eine Wendung brächte, sollte der Wunsch jedes Künstlers sein."

An Beethovens Totenbahre. Ein bisher unbekanntes Zeugnis aus dem Sterbezimmer Beethovens veröffentlicht der bekannte Musikhistoriker Otto Erich Deutsch im zweiten Bande seiner bei Georg Müller erscheinenden Schubertbiographie. Das ergreifende Schriftstück entstammt den von der Forschung erst jetzt aufgefundenen Tagebüchern der Brüder Franz und Fritz von Hartmann, zweier Studenten aus Linz, die dem Schubertkreise sehr nahe standen und deren Aufzeichnungen ein lebendiges und ungeschminktes Bild des Lebens in den Wiener Musikerkreisen jener Zeit darbieten. Als Franz v. Hartmann von dem Tode Beethovens erfährt, will er die irdischen Reste des grossen Meisters noch einmal in sinnender Verehrung betrachten, ehe sie der Erde übergeben werden. Am 28. März 1827 eilt er in das Schwarzspanierhaus, und was er dort sieht und empfindet, legt er in folgender Tagebucheintragung nieder, die wir hiermit wiedergeben: „28. März 1827:

Hinaus in das Schwarzspanierhaus, wo ich die Leiche des göttlichen Beethoven, der vorgestern um 6 Uhr abends starb, betrachte. Als ich in sein Zimmer trat, das gross und etwas vernachlässigt ist, wurde ich schon gerührt durch das traurige Aussehen desselben. Die Möbel sind spärlich darin angebracht, und nur das Klavier, das ihm die Engländer zum Präsent machten, sowie ein sehr schöner Sarg zeichneten sich darin an Schönheit aus. Auf einigen Stellen lagen Musikalien und einige Bücher. Es war noch kein Paradebett hergerichtet, sondern er lag noch auf der Matratze seines Bettes. Eine Decke lag über ihm, und ein ehrwürdiger Alter, den ich eher für seinen Diener als für einen Totenwärter halten möchte, deckte mir ihn auf. Da sah ich sein herrliches Antlitz, das ich leider im Leben nicht hatte sehen können. Eine solche himmlische Würde, trotz der Entstellung, die er erlitten haben soll, lag über ihn ausgegossen, dass ich mich kaum an ihm sattsehen konnte. Voll Rührung ging ich wieder von dannen; und erst unten hätte ich weinen mögen, dass ich nicht den guten Alten gebeten hatte, mir einige Haare von ihm abzuschneiden. Ferdinand Sauter, mit dem ich mich zusammen bestellt hatte, den ich aber verfehlte, begegnete mir, und ich kehrte mit ihm um, ihm meinen Plan mitteilend. Der Alte zeigte uns ihn noch einmal und deckte uns auch die Brust auf, welche, sowie der hochangeschwollene Bauch, schon ganz blau war. Der Leichengeruch war schon sehr stark. Wir drückten dem Alten ein Trinkgeld in die Hand und baten ihn um Haare von Beethoven. Er schüttelte mit dem Kopfe und winkte uns zu, stille zu schweigen. Wir trollten uns also über die Stiege traurig hinab, als er uns auf einmal oben an der Balustrade leise zurief, wir sollten am Tore warten, bis drei Gecken, die, mit den Röhrchen an den Pantalons klopfend, den herrlichen Toten betrachteten, fort wären. Dann begaben wir uns wieder hinauf, und aus der Tür kommend, den Finger auf den Mund legend, gab er uns in einem Papierchen die Haare und verschwand. In einer traurigen Freude darüber gingen wir. Fritz begegnete uns, und ich erzählte ihm von diesem Gange, worauf er dasselbe tat. — Auf dem Kohlmarkte betrachteten wir das neueste Porträt, das von ihm da ist, und fanden seine Leiche mit selbem noch sehr ähnlich. — Dann begegnete mir Spaun, dem ich all das erzählte . . ."

Kreuz und Quer

Berlin. Die Königlichen Bühnen Berlins haben die Opern von Richard Strauss bis jetzt 285mal gegeben: Feuersnot (vom 28. Oktober 1902 bis 3. Februar 1904) 20mal, Salome (vom 5. Dezember 1906 bis 8. Dezember 1913) 98mal, Elektra (vom 15. Februar 1909 bis 10. Dezember 1913) 40mal, Rosenkavalier (vom 14. November 1911 bis 12. Dezember 1913) 89mal, Ariadne (vom 27. Februar 1913 bis 14. Dezember 1913) 38mal.

— Ein zweitägiges Mozartfest veranstaltet die Berliner Mozartgemeinde am 18. und 19. Januar. U. a. wird die grosse Cmoll-Messe, die sogenannte Dresdner Messe, unter Leitung von Fritz Rückward aufgeführt. Das Reinerträgnis des Festes ist für das neue Mozarteum in Salzburg bestimmt.

Bologna. Im Sanatorium Rizzoli zu Bologna starb, von seinen Landsleuten, die ihn einst in stürmischer Begeisterung zum Ehrenbürger ernannt hatten, vollständig vergessen, der Komponist Stefano Gobatti. Gobatti, der im Jahre 1852 als Sohn armer Eltern geboren war, hatte im Jahre 1873 im Stadttheater zu Bologna seine Oper „Die Goten" aufführen lassen. Das Werk erregte grossen Jubel, und man verglich den jungen Komponisten mit Meistern wie Rossini und Verdi. Die Musik der „Goten" wurde in Bologna, das als die musikalischste Stadt Italiens gilt, bald allgemein bekannt, und die Stadtverwaltung erwies ihrem Schöpfer die höchsten Ehren, die einem Bürger bezeigt werden können: sie ernannte ihn, wie erwähnt, einstimmig zum Ehrenbürger der Stadt. Das von Begeisterung getragene Urteil Bolognas über die Oper des jungen Meisters wurde dann aber von dem strenger urteilenden Publikum der Mailänder Scala nicht bestätigt; und ebenso rasch wie er aufgestiegen war, begann Gobattis Stern wieder zu sinken. Er schrieb noch andere Opern, u. a. „Licht" und „Cordelia", aber er konnte damit, obwohl sie wunderbare Stellen aufwiesen, den Geschmack des Publikums nicht treffen, und der Mann, den man im Stadtrat von Bologna mit Verdi und Wagner in einem Atem genannt hatte, geriet bald vollständig in Vergessenheit. In den letzten Jahren hatte er eine „Messias" betitelte neue Oper vollendet, aber es fand sich auch nicht eine Bühne, die sie hätte zur Aufführung bringen wollen. Der Vollständigkeit wegen sei noch erwähnt, dass Gobatti auch Kirchenmusik geschrieben hat. In den letzten Jahren seines Lebens lebte er von dem geringen Gehalt, das er als Gesanglehrer in bologneser Elementarschulen bezog, von dem Ertrag einiger Privatstunden und von Unterstützungen. Im Februar dieses Jahres schien es, als ob er wieder zu Ehren kommen sollte: man plante eine Aufführung seiner „Goten", und Gobatti, der sich verbittert und grollend von der Welt zurückgezogen hatte, trat wieder etwas mehr in die Öffentlichkeit. „Ich träumte von einem der Arbeit geweihten Leben", sagte er damals, „und glaubte in meiner jugendlichen Unerfahrenheit, dass alle Menschen gut wären. Ich schrieb die „Goten" zu meinem persönlichen Vergnügen und hatte ursprünglich gar nicht die Absicht, sie aufführen zu lassen. Von dem Tage der ersten Aufführung datiert mein Unglück: gewinnsüchtige und verleumderische Theaterunternehmer, launische Verleger, die mir Operntexte von zweifelhaftem Wert aufhalsten, traurige Familienangelegenheiten, Vermögensverluste — das war es, was mich ins Verderben brachte." Zu jener Zeit wurde auch bekannt, dass einmal Carducci die Absicht gehabt hatte für Gobatti, den er sehr schätzte, einen Operntext zu schreiben. Das Libretto sollte: „Mille non più mille" heissen und einen eigenartigen Stoff behandeln: in Frankreich ist für einen bestimmten Tag der Untergang der Welt vorausgesagt, und die Geistlichkeit will, auf den Schreck und das Entsetzen des abergläubischen Volkes spekulierend, die günstige Gelegenheit benutzen, um den Gläubigen Hab und Gut wegzunehmen. Carducci sah aber bald ein, dass er als Operntextdichter keine besonders gute Figur machen würde, und es blieb beim Wollen. An seiner Oper „Messias" hatte Gobatti zwölf Jahre gearbeitet. Messias, ein spanischer Ritter und Dichter, verliebt sich in eine Hofdame, die in kurzem heiraten soll. Daraus ergibt sich der dramatische Konflikt: Messias wird in das Schlossgefängnis geworfen und hier von dem Bräutigam seiner Geliebten hinterrücks erschlagen.

Darmstadt. Die Oper Weingartners „Kain und Abel" geht am 17. Mai in Darmstadt zum ersten Male in Szene. Der Komponist wird selbst dirigieren. Die weibliche Hauptrolle singt Frau Lucille Marcell-Weingartner.

— Dem ersten Bassisten der Darmstädter Hofoper, Alfred Stephani, der sich als trefflicher Konzert- und Oratoriensänger einen Namen gemacht hat, wurde vom Grossherzog von Hessen der Titel eines hessischen Kammersängers verliehen.

Frankfurt a. M. Im Frankfurter Stadttheater erfuhr „Parsifal" eine eindrucksvolle Wiedergabe, die den hohen Stand der Leistungsfähigkeit dieser Bühne bezeugte. Hutt als stimmlich glänzender Parsifal, Frau Schelper als Kundry und Fönss als Gurnemanz boten sehr bedeutende Leistungen. Leffler in Wien hatte die Inszenierung geschaffen, Rottenberg sass am Kapellmeisterpult. Das glänzend besetzte Haus nahm die Vorstellung mit ehrfurchtsvollem Schweigen auf.

Hamburg. Die bekannte Sängerin zur Laute Elsa Gregory gab hier in der Musikhalle einen sehr erfolgreichen Kammerkunstabend.

Karlsruhe. Ein Konzerthaus in Karlsruhe zu errichten hat der dortige Bürgerausschuss beschlossen. Die Entwürfe dazu stammen von den Architekten Curjel und Moser in Karlsruhe. Der Konzertsaal soll 1500 Plätze fassen und auch zu Theateraufführungen benutzt werden können. Die gesamten Baukosten sollen etwas über eine Million betragen.

Kiel. Vor ausverkauftem Hause ging am 1. Januar im Kieler Stadttheater „Parsifal" in Szene. Hervorragendes boten Frieda Langendorff als Kundry und Wilhelm Holtz als Gurnemanz. Die Szenerie war nach Bayreuther Muster gestaltet. Die Aufführung machte tiefen Eindruck und erzielte stürmischen Erfolg.

Meiningen. Im letzten Konzert der Hofkapelle hatte die Uraufführung des Orchestermelodrams „Der Gott und die Bajadere" (Text von Goethe) von Hermann Unger (Köln) starken Erfolg.

Moskau. Raoul Pugno, der ausgezeichnete französische Pianist, ist am 3. Januar hier, wo er dieser Tage auftreten sollte, plötzlich am Herzschlag im Alter von 61 Jahren gestorben. Pugnos Vater war Italiener, seine Mutter Lothringerin, seine Geburtsstadt Paris. Ursprünglich Organist, später Kompositionslehrer am Pariser Konservatorium, überraschte er im Jahre 1893 plötzlich die Pariser musikalische Welt damit, dass er in einem Konservatoriumskonzert als Klaviervirtuos auftrat. Von da ab war sein Ruhm als einer der besten Pianisten der Welt fest begründet. Bemerkenswert ist, dass er die Mode des Auswendigspielens nicht mitgemacht hat. Er leistete besonders als Spieler klassischer Werke Vorzügliches.

München. Das Münchner Hoftheater führt vom 31. Juli bis Mitte September 1914 an 20 Abenden Richard Wagner und an 9 Abenden Mozart auf.

Petersburg. Hier war bei der Erstaufführung des von der Musikalisch-Historischen Gesellschaft dargebotenen „Parsifal" das über 4000 Personen fassende Theater des Volkshauses bis auf den letzten Platz besetzt. Graf Scheremetjew, der das Orchester dirigierte, und die mitwirkenden Künstler wurden sehr gefeiert.

Verlagsnachrichten

Von den Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig ist Heft 113 mit der Abbildung des Neuyorker Hauses, dem Bear Building, erschienen. Das Titelbild schmückt eine neue Federzeichnung des genialen Franz Stassen zu Wagners populärstem Werke, dem Lohengrin, von dem auch ein neuer leicht spielbarer Klavierauszug angekündigt wird. Das 48 Seiten umfassende Heftchen der „Mitteilungen" bringt u. a. Berichte über die neue Ausgabe von Chopins Klavierwerken vom Chopinspieler Ignaz Friedman, über Sibelius in Neuyork, eine Abhandlung des grossen Bachbiographen Phil. Spitta über Bruchs Messesätze. Das musikalische Haus wird besonders für die Einführungen in das geistliche Liederbuch und die Sonntagsmusik und nicht zuletzt auch in die Scholanderprogramme Interesse haben. Die Nachbildung von Hans Thomas Steinzeichnung „Die Lautenschlägerin" begleitet den Aufsatz über Scholanderprogramme. Freunde des Volksliedes erfahren den Neudruck der ersten Sammlung von deutschen Volksliedern mit ihren Weisen aus alter Zeit, des Altdeutschen Liederbuches von Böhme, Sänger und Gesangschüler das Erscheinen der Gesangsbildung des Kammersängers Scheidemantel usw. An Einführungen zu musikgeschichtlichen Werken sind die über Riemanns „Musik des 18. und 19. Jahrhunderts" zu nennen, über die Notationskunde von Johannes Wolf, die Geschichte der Messe Peter Wagners und Hohenemsers Cherubini-Biographie, die gleich den Werken über katholische Kirchenmusik in Schlesien von Guckel und Molitors Harmonisation des gregorianischen Chorals für kirchenmusikalische Kreise besonderen Wert haben. Die Organisten werden Anregung durch Rudolz' Buch über die Registrierkunst des Orgelspiels finden und auch in der Lebensbeschreibung Buxtehudes von Pirro. Delle Grazies Erzählung „Requiem" aus dem Buche „Wunder der Seele" ist als Leseprobe zum Teil zum Abdruck gelangt, während an Notenproben Xaver Scharwenkas Klavier-Impromptu op. 17, Ludwig Thuilles „Ganymed" und Krug-Waldsees „Kaiserlied" (Männerchor) vertreten sind. Die Mitteilungen werden vom Verlagshause kostenlos übermittelt.

Richard Wagners musikdramatische Werke im Jahre 1914. Das eigentliche Wagnerjahr war 1913. Es brachte die Wiederkehr des 100. Geburtstages des Meisters und auch des 30. Todestages. Dieser 30. Todestag hat für die Schöpfungen unserer Grossen der Literatur und der Tonkunst besondere Bedeutung, denn mit ihm werden ihre Werke freies Eigentum der Nation und dann zeigt es sich am besten, ob und was noch lebensfähig von den einzelnen Werken geblieben ist und was wieder zu neuem Leben erweckt werden kann, dadurch, dass die einzelnen Verlagshandlungen nun durch Neuausgaben, wie durch erneute Werbearbeit für sie wirken und für ihre Erhaltung zu wirken versuchen. Bei Wagners Werken handelt es sich natürlich nur darum durch neue praktische Ausgaben und durch Bühnenaufführungen in grösserer Anzahl als bisher, den weitesten

Kreisen die Bekanntschaft und das Verständnis des gesamten Kunstwerkes Richard Wagners — also nicht nur des einen oder anderen Werkes — zu vermitteln. Die Zahl der Aufführungen wird zweifellos bedeutend in die Höhe schnellen und an neuen Ausgaben wird es der deutsche Musikverlag sicherlich nicht fehlen lassen. Die Edition Breitkopf tritt allein mit einer über 300 Bände umfassenden Ausgabe auf den Plan, die je dem Lebenswerk eines Tondichters gewidmet worden ist. Den Kern der Ausgabe bilden die Klavierauszüge mit Text und zu zwei Händen sämtlicher 11 Musikdramen. Neben diesen Ausgaben der vollständigen Werke sind Sammlungen und Auswahlen des Besten aus allen Werken vorhanden, und zwar sowohl für Klavier zu 2 und 4 Händen, für 2 Klaviere zu 4 und 8 Händen, für Harmonium und Klavier, für Orgel als auch für die gebräuchlichen Streichinstrumente (Violine, Bratsche, Violoncell und Kontrabass), für Blasinstrumente (Flöte, Klarinette, Horn, Fagott usw.), ja selbst für Harfe. An Sammlungen für Gesang sind 26 Bände für die verschiedenen Stimmlagen vorhanden. Die Revision und Bearbeitungen der Werke erfolgten durch hervorragende Vertreter ihres Instrumentes oder des Gesanges.

Die technische Ausführung der Ausgaben ist mustergültig, die sonstige Ausstattung in jeder Hinsicht gediegen. Sämtliche Klavierauszüge sind mit prächtigen Original-Titelzeichnungen von Franz Stassen geschmückt, desgleichen die meisten der Sammelbände für die verschiedenen Instrumente und für Gesang. Über die Wagner-Ausgaben der Edition Breitkopf ist ein 32 Seiten starker Katalog erschienen mit Zeichnungen Franz Stassens zu 8 verschiedenen Wagnerschen Bühnenwerken. Er wird vom Musikverlage Breitkopf & Härtel in Leipzig unter Bezugnahme auf unsere Zeitschrift kostenlos geliefert.

Neue Bücher

Eine umfangreiche, besonders für Laien berechnete „Illustrierte Geschichte der Musik von der Renaissance bis auf die Gegenwart" hat H. Merian vor etwa zehn Jahren bei Otto Spamer in Leipzig herausgegeben; jetzt liegt sie in der dritten, von Bernhard Egg bis zur Gegenwart ergänzten Auflage vor (Preis gebunden 17 M.): ein bequem orientierendes Buch in guter Ausstattung mit vielen Bildbeigaben. Merian war ein gewandter Schriftsteller, aber als Musiker Dilettant, wovon einige Irrtümer hinreichend überzeugen, ohne jedoch den Wert seiner Musikgeschichte als eines Nachschlagebuches wesentlich zu beeinträchtigen. Vor allem fällt manches Unrichtige bei der Besprechung Glucks auf. Der Lehrer Glucks hiess Czernohorsky und nicht (wie auf Seite 113 steht) Czernohowsky. Ferner hat Gluck niemals eine Oper l'eroe cinese geschrieben. Von ihm gibt es nur 2 Arbeiten für die Bühne mit chinesischem Sujet: das Festspiel le cinesi (1754, Text von Metastasio) und das Ballett: l'orfano della Cina. Bei der Besprechung Carl Reineckes und seiner Werke ist zu berichtigen, dass dieses Meisters op. 202: „Von der Wiege bis zum Grabe" kein Liederzyklus für Soli und Klavier, sondern eine Folge von 16 Klavierstücken mit verbindendem Texte ist. Während das 19. Jahrhundert, insbesondere Wagner äusserst ausführlich behandelt ist, sind aus dem 18. Säkulum einige ziemlich bekannte Männer nicht einmal mit Namen angeführt, so z. B. Joh. Amadeus Naumann und Georg Matthias Monn, welch letzterer jetzt wieder häufiger im Gegensatz zu Johann Stamitz genannt wird. Im übrigen unterscheidet sich die vorliegende dritte erweiterte Auflage vorteilhaft von den früheren durch grössere Reichhaltigkeit der Abbildungen und Beilagen. ♯



Mitteilungen des Verbandes
Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Als Mitglieder traten ein:

Kapellmeister Marcel Hammerschlag, Kattowitz
Kapellmeister Hans Hecke, Gelsenkirchen
Kapellmeister Sigmund Andor, Stettin
Kapellmeister Johannes Salger, Metz
Musikdirektor Theo von Nooy, Rheydt
Kapellmeister Kurt Pastor, Aussig a. Elbe
Chordirektor Carl Pittner, Nürnberg
Kapellmeister Oscar Hantschack, Hildesheim
Kapellmeister Oscar Lucas, Luzern
Kapellmeister Carl Bartosch, Mannheim
Kapellmeister Felix Wolfes, Strassburg
Kapellmeister Richard Tanner, Luzern
Kapellmeister Fritz Ritter, Görlitz
Kapellmeister Theodor Huber-Andernach, München
Städt. Musikdirektor Edmund Gumpert, Kattowitz
Musikdirektor Fritz Aichele, Reutlingen
Komponist Hugo Kaun, Zehlendorf-West b. Berlin

Das Protokoll unserer Hauptversammlung am 22. Dezember zu Berlin folgt in der nächsten Nummer.

In Nr. 51 der Deutschen Musiker-Zeitung erfolgte nachstehende Veröffentlichung:

Nochmals die „Musikerauskunftei" des Orchester- und Chorleiter-Verbandes.

Eine Erklärung.

Als ich im Juli d. J. den bekannten Brief an Herrn Hofkapellmeister Ferd. Meister, den Vorsitzenden des Orchester- und Chorleiter-Verbandes und den in Nr. 30 der „Deutschen Musiker-Zeitung" (26. Juli d. J.) veröffentlichten Artikel schrieb, stand ich noch frisch unter dem Eindruck der Verhandlungen unserer erst kurz zuvor stattgefundenen Del.-Versammlung, sowie des grossen künstlerischen Erfolges unseres Musikfestes. Inzwischen sind mehrere

Monate ins Land gegangen und die Erinnerung an die Junitage d. J. ist wohl bei den meisten Teilnehmern unserer Veranstaltungen mehr oder weniger verblasst und anderen Eindrücken gewichen, deren ja das Leben uns beinahe täglich neue beschert. Nicht so bei mir, der ich das Protokoll unserer Del.-Vers. zu bearbeiten hatte und dadurch ständig im Banne der Verhandlungen jener Tage geblieben bin.

Wie vorauszusehen war, ist mein Brief an Herrn Hofkapellmstr. Meister und meine Kundgebung vom 26. Juli d. J. nicht ohne Folgen geblieben. Herr Meister stellte in einem an mich persönlich gerichteten Privatschreiben, sowie in einer Mitteilung an die Mitglieder seines Verbandes meine Ausführungen und Schlussfolgerungen in jenem Artikel als durchaus unzutreffend und für ihn beleidigend hin. Es haben später auch einige inoffizielle Konferenzen stattgefunden, an denen ich allerdings nicht teilgenommen habe. Nach den übereinstimmenden Erklärungen der Personen, welche bei diesen Konferenzen zugegen waren, ergibt sich folgendes:

1. Die Listen der „Musikerauskunftei", enthalten (mit wenigen Ausnahmen) keinerlei Bemerkung über Führung usw., sondern nur Zensuren über die beruflichen Fähigkeiten der Musiker. Ein Missbrauch der Listen findet den Erklärungen des Herrn Meister nach nicht statt, vielmehr dienen dieselben lediglich Zwecken der Stellenvermittlung.

2. Auf der Bückeburger Versammlung des Orchester- und Chorleiter-Verbandes gaben einige Kapellmeister ihrer Verwunderung Ausdruck, dass das Präsidium des A. D. M.-V. bezüglich der Mitwirkung bei dem Musikfest über die Orchestermitglieder verfüge, ohne die Kapellmeister zu befragen. Herr Meister erklärte darauf, Beurlaubungen zu gewähren sei Sache der Orchesterbehörden. Herr Prof. v. Schillings gab weiter eine Erläuterung über das Deutsche Musikfest. Eine Stellungnahme der Versammlung zu unserm Musikfest erfolgte nicht und sei deshalb die Annahme, dass die vorgekommenen Absagen einiger Dirigenten auf Einflüsse von seiten des Orchester- und Chorleiter-Verbandes zurückzuführen oder unter dem Eindruck der Bückeburger Verhandlungen geschehen seien, eine irrige.

3. Das zeitliche Zusammenfallen anderer Musikfeste mit dem des A. D. M.-V. ist ein ungewolltes. Jedenfalls lag es nicht in der Macht und der Absicht der Mitglieder des Orchester- und Chorleiter-Verbandes, eine derartige Konstellation herbeizuführen. Erwiesen ist, dass die Kapellmeister derjenigen Orchester, die zur Mitwirkung bei andern Musikfesten verpflichtet waren, sich bemüht haben, trotzdem wenigstens einigen Musikern Urlaub zur Teilnahme an dem Musikfest des A. D. M.-V. zu erwirken.

Zu diesen Feststellungen habe ich zu erklären:

1. Es hat mir durchaus ferngelegen, den Vorsitzenden des Orchester- und Chorleiter-Verbandes irgendwie persönlich zu beleidigen oder in seinem Ansehen zu schaden. Im Gegenteil habe ich ausdrücklich betont, dass derselbe oft genug sich als Freund unserer auf die Besserung der sozialen Verhältnisse der Musiker gerichteten Bestrebungen gezeigt hat. Soweit ich Herrn Meister persönlich kenne, habe ich auch durchaus keine Ursache, an seinem ehrlichen Wollen in dieser Hinsicht zu zweifeln.

2. Wenn die „Musikerauskunftei" des Orchester- und Chorleiter-Verbandes bisher nicht in der Weise gewirkt hat, die ich als eine Bedrohung des ganzen Musikerstandes bezeichnet habe, so ist dies sicher nur der persönlichen Sachwaltung des Herrn Meister zuzuschreiben. Ich habe aber auch gar nicht behauptet, dass verschiedene Vorkommnisse auf die Listen zurückzuführen seien, sondern nur dargestellt, welches Unheil dieselben gegebenenfalls anrichten können. An diesem Standpunkt halte ich auch heute noch fest, um so mehr, als man ja nicht voraussagen kann, wie die Handhabung dieser meiner Auffassung nach gefährlichen Einrichtung unter einem evtl. Nachfolger des Herrn Meister sich gestalten würde.

Ohne Frage liegt das Zeugniswesen gerade im Musikerberuf sehr im argen! teilweise kann man getrost von einem direkten Unfug sprechen, der damit getrieben wird. Eine vernünftige Regelung dieser Frage läge mindestens ebenso sehr in unserem Interesse als in dem der Orchesterdirigenten und -Behörden, weshalb nach meiner Ansicht eine wirkliche Lösung nur durch ein Zusammenwirken aller in Betracht kommenden Organisationen gefunden werden kann.

3. Die Verhandlungen des Orchester- und Chorleiter-Verbandes sind nicht öffentlich, auch ein öffentliches Protokoll gibt es nicht, was in vieler Hinsicht sehr zu bedauern ist. Was ich über den Verlauf der Bückeburger Versammlung speziell soweit unser Musikfest dabei in Frage kommt, erfahren habe, ist mir in Zeugengegenwart von zwei Teilnehmern jener Versammlung erzählt worden. Bin ich nur infolge unrichtiger Informationen in meinen seinerzeitigen Ausführungen zu falschen Schlüssen gelangt, so bedaure ich dies selbst am meisten, bemerke jedoch, dass ich in diesem Punkte dem Vorstand des Orchester- und Chorleiter-Verbandes mit keiner Silbe zunahegetreten bin, sondern nur von einer gegen unser Unternehmen gerichteten Bewegung auf der Bückeburger Versammlung gesprochen habe.

4. Bzgl. der von mir ausgesprochenen Vermutung, dass das zeitliche Zusammenfallen unserer Musikfetses mit anderen Verantaltungen auf vom Orch.- und Chorleiter-Verband ausgehende Einflüsse zurückzuführen gewesen sein könnte, gebe ich nach den gewordenen Aufklärungen diese Ansicht ohne weiteres als eine irrtümliche preis und erkenne ich auch die Bemühungen der betr. Kapellmstr. bzgl. der Urlaubserwirkung gern an.

Durch die vorstehenden Ausführungen glaube ich meinen jetzigen Standpunkt zu den in Frage kommenden Angelegenheiten sowie meine Stellungnahme zum Orch.- und Chorleiter-Verband genügend präzisiert und die entstandenen Missverständnisse beseitigt zu haben. Ich hege nunmehr die zuversichtliche Hoffnung, dass es gelingen wird, auch über die „Musikerauskunftei" zu einem beide Teile befriedigenden Ergebnis zu kommen. Jedenfalls möchte ich diesen Wunsch nicht unausgesprochen lassen, dessen Erfüllung sicher eine grosse Unruhe von den Orchestermusikern nehmen und die allerbeste Grundlage für ein wirklich gedeihliches Zusammenarbeiten der beiden Organisationen geben würde, womit nicht nur allen Angehörigen unseres Berufs, sowohl Kapellmeistern wie Musikern, sondern auch unserer Kunst selbst gedient wäre.

A. Prietzel

Der Versand der Mitgliedskarten 1914 findet nächste Woche statt und erlauben wir uns schon heute an die Zahlung der fälligen Mitgliedsbeiträge für 1914 zu erinnern.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Das nächste Heft erscheint am 15. Januar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 12. Januar eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

81. Jahrgang Heft 3

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 15. Jan. 1914

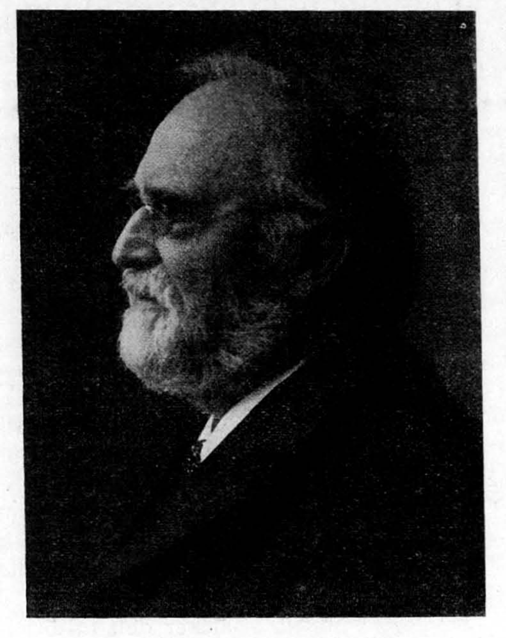
Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Friedrich Stade

Zum 70. Geburtstage

Dr. Friedrich Stade, der bekannte Musikschriftsteller und Organist an der Petrikirche in Leipzig, beging am 8. Januar seinen 70. Geburtstag, und die musikalische Öffentlichkeit hat allen Anlass, dieser Jubelfeier eines selbstlosen und wohlverdienten Mannes, dessen Tagewerk und Geistesarbeit die vielfältige Anerkennung eines Richard Wagner, Franz Liszt, Peter Cornelius und Hans von Bülow sich gewonnen, also „den Besten seiner Zeit genug getan hat", würdigende Aufmerksamkeit ihrerseits zuzuwenden.



Geboren am 8. Januar 1844 zu Arnstadt in Thüringen, hatte Stade 1862 zu Sondershausen das humanistische Gymnasium absolviert und nach Besuch der Universitäten Erlangen und Leipzig 1870 in Freiburg zum Dr. phil. promoviert. Schon vordem war er als eine Art Sekretär des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" Dr. Franz Brendels, des damaligen Präsidenten, rechte Hand gewesen, und so auch hatte er sich um die Gründung eines rührigen Leipziger „Zweig-Vereins" des genannten Vereins unvergessliche Verdienste erworben, nachdem er als praktischer Musiker hierselbst den Unterricht Karl Riedels und Ernst Friedrich Richters in der musikalischen Theorie genossen, sich mehr und mehr zu einem ausgezeichneten Theorie- und Klavier-Lehrer dabei selbst entwickelnd.

Ein unbestechlicher, nur allzu bescheidener Idealist innerhalb der „neudeutschen" Kämpfe des bekannten „30jährigen zukunftsmusikalischen Krieges" damaliger Zeit, ist Stade nahezu schon der einzige überlebende Zeuge jener grossen Periode, da jüngst nun auch die Bronsarts, Lina Ramann, Draeseke, Reubke von uns geschieden sind. Als geistvoller Musikschriftsteller (ständiger Mitarbeiter des „Leipziger Tageblatts", der „Neuen Zeitschrift für Musik", des „Musikalischen Wochenblattes", der „Bayreuther Blätter" usw.) um die wachsende Erkenntnis moderner Tonkunst ohnedies schon vielfach bemüht, hat er da als bewährter Kämpe wiederholt höchst erfolgreich mit eingegriffen, während wir wiederum die Bearbeitung späterer Auflagen von Brendels neuer „Geschichte der Musik" seiner sachkundigen Hand verdanken. Einer ungemein instruktiven Ausgabe der Fugen aus Bachs „Wohltemperietem Klavier" (Leipzig, Steingräber) in Partiturenform der einzelnen Stimmen, sowie „Männerchören" eigener Komposition (Leipzig, bei C. F. W. Siegel) stehen zumal überaus feinsinnige, vom Autor ausdrücklich beglaubigte und gelobte Bearbeitungen Lisztscher Orchesterwerke zur Seite. Liszt selbst ehrte in den siebziger Jahren verschiedene, von Dr. Stade geleitete Veranstaltungen zu Leipzig durch seinen Besuch, und selbstverständlich war der Jubilar bei der nachmaligen Gründung des Leipziger „Rich. Wagner-Zweigvereins" und des „Liszt-Vereins" mit Rat und Tat eifrigst beteiligt, auch als Dirigent oder in Vorträgen gelegentlich nebenher für die neuen Ideale aufklärend tätig.

Am durchgreifendsten aber und zugleich nachhaltigsten wohl hat der wertgeschätzte eigenartige Ästhetiker schon 1870 mit seiner Dissertation „Vom Musikalisch-Schönen" (in neuer Ausgabe, Leipzig, 1904) als bedeutender Gegner Eduard Hanslicks so dankenswert gewirkt, dass ihn sogar Richard Wagner mit einem längeren und grundsätzlich wichtigen „Offenen Schreiben", vom Sylvester 1870 (Mus. Wochenbl., II. Jahrgang)*) zustimmend auszeichnen konnte. Paul Moos würdigt Stade ausführlich in seiner „Geschichte der Musikästhetik in Deutschland" und erkennt an, dass einem Hanslick in ihm „ein ebenbürtiger, gründlich durchgebildeter Gegner erstanden ist, der sich in allen seinen Erörterungen zur Sache jenem „an Kenntnissen und Scharfsinn gewachsen, an Einsicht über-

*) Neu gedruckt in diesem Hefte.

legen zeige" und sich überhaupt „als ein Ästhetiker von seltenem Scharfblick und seltener Begabung erweise". Er schreibt dort (S. 260): „Im Ganzen hat uns Stade als einer der begabtesten modernen Musikästhetiker zu gelten und, nächst Ed. von Hartmann, als Hanslicks bedeutendster Gegner. Seine schlichte, ungekünstelte Darstellung, die nicht mehr scheinen will, als sie ist, spricht für die Wahrheit und Gediegenheit seines Denkens und Arbeitens. Das kleine Büchlein, das, meines Wissens, bisher nicht nach Verdienst gewürdigt wurde, sei der Aufmerksamkeit ernster Leser empfohlen. Es hätte ein anderes Schicksal verdient, als ihm zu Teil geworden."

Das grössere Werk einer eigenen umfänglichen „Musikästhetik", an welcher Dr. Stade ungeachtet eines hemmenden Angenleidens schon eine Reihe von Jahren hindurch arbeitet, geht seiner Vollendung entgegen. Möchte der rüstige und geistesfrische Autor — Dank einer „Ehrengabe" seiner zahlreichen Schüler und Freunde zu seinem Jubiläum — diesen berechtigten Lieblingswunsch auf seinen Lebensabend doch noch erfüllt sehen und die Musik- wie Fachwelt gleicher Weise ein ebenso gehaltreiches wie reifes Buch alsbald beschert erhalten dürfen, das zweifellos der betreffenden Wissenschaft zu Gewinn und Zierde gereichen wird! S.

Über einige unbekannte vererbte Stichfehler in Beethovenschen Sinfonien*)

Von Dr. **Max Unger**

Dass die Musik leichter als eine ihrer Schwesterkünste Gefahr läuft missverständlich ausgelegt und wiedergegeben zu werden, liegt in ihrem ganzen eigentümlichen Charakter begründet. Die dichtenden und bildenden Künste wenden sich ja viel mehr als die Musik an den Verstand und lassen sich von diesem auch in weitgehender Weise nachprüfen. Das kommt natürlich daher, weil die Dichtkunst schon Gegenständliches zur Unterlage hat und die Bildkunst diese stoffliche Unterlage sogar unmittelbar dem Auge wiederzugeben sucht. Um nicht missverstanden zu werden, ist aber da auch gleich nebenbei einzufügen, dass es dem Dichter und dem Bildner ebenso wie dem Musiker, wenn ihre Werke Anspruch auf Kunstwert machen sollen, weniger auf das Was als auf das Wie der Darstellung ankommen darf.

Jener scharfen geistigen Nachprüfung, der die Dicht- und Bildkunst unterworfen werden können, entzieht sich die Musik von vornherein, indem sie sich hauptsächlich an Gefühl und Gemüt wendet. War bei jenen Künsten die Vergegenständlichung irgendeines Stoffes durch künstlerische Mittel eins ihrer Endziele, so kümmern die Tonkunst derartige Zwecke wenig. Gewiss ist auch ein Teil ihrer Mittel, z. B. die Theorie, die Instrumentation und die Tonmalerei, verstandesmässiger Art; als Mittel dienen sie aber lediglich dazu, Kunstwerke für das Gemüt zu schaffen. Der Umstand nun, dass die Tonwerke weniger den Verstand als Gefühl und Gemüt angehen, ist an der erwähnten bekannten Schwierigkeit schuld, sie kritisch zu prüfen, und zwar nicht bloss auf ihren allgemeinen Kunstwert hin, sondern schon auf Einzelfehler im Notensatz, mögen sie nun auf den Komponisten selbst oder auf Abschreiber und Stecher zurückzuführen sein. Natürlich kommt man, wenn es sich um zufällige Versehen handelt, in vielen, vielleicht in den meisten Fällen mit theoretischen Erwägungen aus. Leider ist das aber nicht immer der Fall; dann könnte es nicht so häufig vorkommen, dass sich ausübende Künstler über die Richtigkeit mancher Stellen, besonders in weniger bekannten neuen Werken, im Zweifel sind und dass sich Fehler auch in bekannten und bekanntesten Werken Jahrzehnte hindurch weiterschleppen, bis einmal jemand durch irgendeinen Zufall oder durch scharfsinnige Erwägungen dahinterkommt. Ja, es ist bereits der Fall gewesen, dass man neuen Entdeckungen von Stichfehlern in bekannten Werken — auf ein Beispiel werden wir noch näher eingehen müssen — sogar dann noch mit Misstrauen begegnete, wenn die schriftliche Beglaubigung der Unrichtigkeit der Stelle von der Hand des Komponisten selbst zu Gebote stand.

Es bedarf kaum der besonderen Betonung, dass es als eine der vornehmsten Aufgaben des ausübenden Künstlers wie des Theoretikers erscheint, den Notentext der Partituren besonders unserer alten Meister von vererbten Fehlern zu reinigen. Wie manche Unrichtigkeit mag sich noch bei dem Vergleich der handschriftlichen Werke mit den Stichen herausstellen! Und tatsächlich hat die blosse logische Erwägung schon zahlreiche Verschleppungen von Fehlern in musikalischen Werken festgestellt, deren Text für einwandfrei anzusehen man sich längst berechtigt glaubte. So hat bereits, um gleich auf die Reinigung Beethovenschen Notentextes zu sprechen zu kommen, kein Geringerer als Robert Schumann, so haben später George Grove in seinem trefflichen Werk „Beethoven und seine neun Symphonien" (deutsch von M. Hehemann, London 1906) und Felix Weingartner in seiner nicht minder wertvollen, der Praxis entwachsenen Studie „Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens" (Leipzig 1906) den Herausgebern seiner Partituren manche wichtige Vorarbeit zur Textkritik geliefert.

Der Hauptertrag dieser Zeilen soll die Aufzeigung einiger unbekannt gebliebenen fehlerhaften Stellen in Beethovenschen Sinfonien sein; zugleich wird man aber auch nebenbei noch einmal bestätigt finden, dass ein paar andere Stellen in den Partituren mit Recht bereits als falsch aufgewiesen worden sind; endlich wird auch eine Bemerkung für den Vortrag einer andern, die allerdings kaum mehr missverständlich aufgefasst wird, willkommen sein, wenn sie auch die gegenwärtig wohl allgemein übliche Deutung nur gutheisst. Dabei steht hinter diesen wertvollen Hinweisen ein gewichtiger Zeuge aus klassischer Zeit, Carl Czerny, der bekannte Etüdenmeister, der Freund und Schüler Beethovens. Es ist nur zu verwundern, dass diese Hinweise, da sie von Czernys Freund F. Luib einer Zeitschrift zum Abdruck übergeben wurden, nicht schon längst in der Beethovenliteratur bekannt geworden und benutzt worden sind. Hier sollen des Zusammenhangs halber ausser den in Briefform gehaltenen Mitteilungen Czernys auch die einleitenden Worte des Schriftstellers Luib, der übrigens auch A. W. Thayer bei der Abfassung seiner Beethovenbiographie wertvolle Hilfe geleistet hat, gelesen werden. Unsere Quelle ist die von F. Glöggl herausgegebene „Neue Wiener Musikzeitung"; deren zweiter Jahrgang (1853) enthielt in der Nummer vom 14. April folgende

Bemerkungen zum richtigen Vortrage Beethovenscher Sinfonien.

Bei dem emsigen Studium der Beethovenschen Sinfonien sind mir mehrere Stellen aufgestossen, welche

*) Aus Max Hesses „Deutschem Musiker-Kalender" 1914 (Max Hesses Verlag, Leipzig).

Zweifel in mir erregten. Ich habe mich diesfalls mit meinem hochverehrten Freunde, Herrn Carl Czerny besprochen, welcher bekanntlich ein Schüler und langjähriger Freund des unsterblichen Tonheros zu sein das Glück genoss. Da ich mich überzeugt halte, dass die von ihm erlangten gefälligen Aufklärungen gewiss für viele Leser dieses Blattes, besonders aber Orchester-Dirigenten sehr interessant und nützlich sein dürften, ermangle ich nicht, dieselben hier mitzuteilen.

Möchten doch auch die übrigen noch lebenden Zeitgenossen Beethovens sich bewogen finden, ihre Erinnerungen, deren sie gewiss viele haben werden, niederzuschreiben und der Öffentlichkeit zu übergeben.
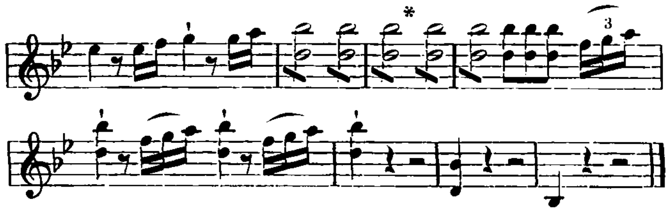
Wien im Februar 1853. F. Luib.

Euer Wohlgeboren!

Mit Vergnügen erfülle ich Ihren Wunsch, über einige zweifelerregende Stellen in Beethovens Sinfonien, soweit ich es vermag, Aufklärung zu geben.
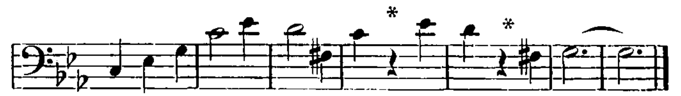
Da ich schon seit dem Anfange dieses Jahrhunderts fast immer bei den, von Beethoven selber dirigierten Aufführungen zugegen war, auch bisweilen den vorangegangenen Proben beiwohnte, und da ich mich, in musikalischer Hinsicht, noch eines ziemlich getreuen Gedächtnisses erfreuen darf, so glaube ich in den folgenden Angaben mich nicht zu irren.

I. Im ersten Satze der 4. Sinfonie (in B, Partitur bei Simrock in Bonn) ist am Schlusse (Seite 64) der 4. Takt zu viel. Es muss sein: Violino I.
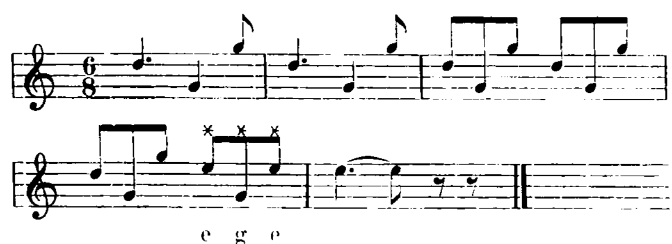


Und so in allen Stimmen. Der mit * bezeichnete Takt wird in jener Partitur unrichtiger Weise noch einmal wiederholt. Da Beethovens Partituren oft sehr unleserlich waren, so sind solche Versehen erklärbar.

II. Im 3. Satze der Cmoll-Sinfonie (Part. bei Breitkopf & Härtel) ist Seite 108 folgende Stelle: Bass
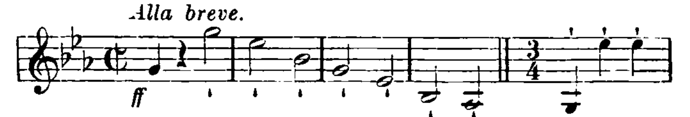


Die zwei mit * bezeichneten Takte wurden bei den früheren Aufführungen (unter Beethoven und Schuppanzigh) niemals gespielt, und scheinen nicht ursprünglich von Beethoven herzurühren.

III. Im Finale der Pastoral-Sinfonie soll das Horn-Solo (Seite 145, Part. bei Breitkopf & Härtel) folgendermassen schliessen: Corno in F.



Dieser Schluss entspricht auch dem Schlusse des unmittelbar vorangehenden Clarinett-Solo.
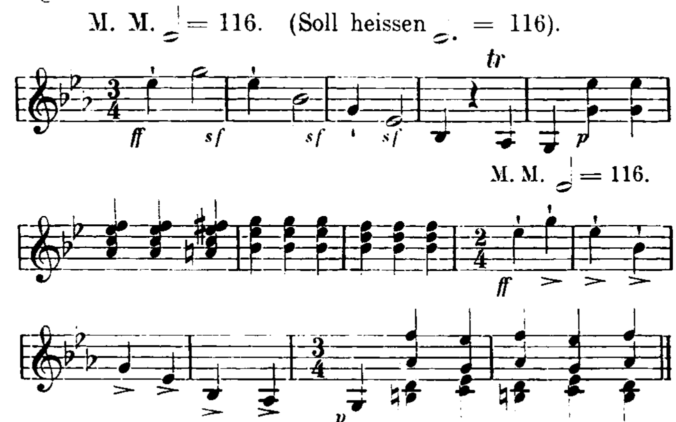
IV. In der Sinfonia eroica befindet sich im Scherzo (Seite 156, Part. bei Simrock) folgende Stelle: Violino I.



Diese 4 Takte alla Breve werden in neuerer Zeit häufig unrichtig, nämlich viel zu langsam vorgetragen.

Das Tempo dieser 4 Takte ist im Zusammenhang folgendermassen zu nehmen:

M. M. 𝅗𝅥 = 116. (Soll heissen 𝅗𝅥. = 116).
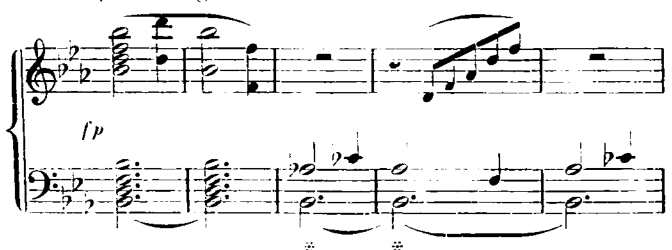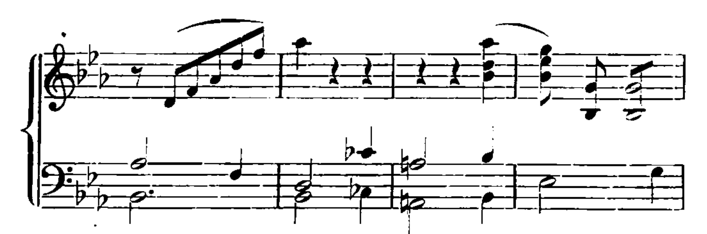


Demnach muss jeder Takt dieses alla Breve genau so lange dauern, wie ein Takt des vorangehenden oder nachfolgenden 3/4 Tempo, und der Direktor darf im Niederstreich während dieser Stelle keine Änderung im Zeitmasse machen, obwohl er jedoch im Aufstrich den Takt natürlicherweise zeitweilig zu nehmen hat.

Beethoven hat übrigens diese Stelle ganz richtig geschrieben. Denn da im alla Breve jede Note in der Regel nur die Hälfte ihrer gewöhnlichen Dauer haben darf, so entsprechen die von ihm geschriebenen weissen Noten genau den von mir angegebenen Vierteln. Auch fand er für gut, um ja keinen Zweifel zu lassen, nebst dem entsprechenden Taktzeichen ₵ auch noch die Worte: alla Breve eigends dazu zu setzen. Übrigens sind diese 8 Noten nicht nur mit aller Kraft, sondern auch möglichst gewichtig (zur Steigerung des Effekts), vorzutragen, und das war wohl die Ursache, weshalb Beethoven die weissen Noten alla breve den gewöhnlichen Vierteln vorzog.

Ich habe diese Sinfonie nicht nur mehrmal unter Beethovens eigener Leitung (1805—1808) aufführen gehört, sondern auch mein damals verfertigtes Arrangement derselben für 2 Fortepiano mit Beethoven selber einst bei mir durchgespielt. Stets wurde jene Stelle auf die von mir angegebene Art vorgetragen.

V. Ich besitze noch die Orchesterstimmen der Eroica in der Originalausgabe, die um 1805 unter Beethovens Aufsicht in dem damaligen Kunst- und Industrie-Comptoir erschien. Nach diesen ist der Schluss des ersten Teils (vom 1. Satze) wie folgt:





Die 2, hier mit * bezeichneten Takte sind in der Simrockschen Partitur weggeblieben, wodurch die ganze Stelle unrhythmisch wird. Es ist demnach (Seite 18 jener Partitur) über die 2 letzten Takte jener Seite ein bis für alle Stimmen zu setzen.

Genehmigen Euer Wohlgeboren die Versicherung der ausgezeichneten Hochachtung, mit der ich mich zeichne

Ihr ergebener

Carl Czerny.

Für die fesselnden Mitteilungen Czernys sind hier noch einige Hinweise angebracht. Gleich an erster Stelle ist da zu bemerken, dass dem alten Etüdenmeister, wenigstens was das Behalten musikalischer Werke und besonders Beethovenscher angeht, in jeder Beziehung Glauben zu schenken ist. Über sein gutes musikalisches Gedächtnis berichtet uns nämlich — ohne jegliche Selbstüberhebung — nicht nur Czerny selbst, sondern auch sein Meister Beethoven betonte in dem Zeugnis, welches er dem angehenden Jüngling am 7. Dezember 1805 ausstellte, ganz besonders, dass er sowohl in Anbetracht seiner ausserordentlichen Fortschritte „als auch in Rücksicht seines zu bewundernden Gedächtnisses aller möglichen Unterstützung würdig" zu erachten sei.

Von den Stichfehlern sind die unter I., III. und V. in den Partituren noch nicht getilgt worden. Allerdings handelt es sich hier, wie leicht zu ersehen ist, um Fehler, die schwerlich ohne weiteres durch logische Erwägung entdeckt werden konnten. Immerhin hätte aber wenigstens der erste darunter beseitigt werden können, da bereits Robert Schumann darauf Bezug genommen hat. Das erstemal wurde der Fehler von ihm in der Besprechung des Gewandhauskonzertes vom 11. Oktober 1840 folgendermassen ausführlich erörtert:

„Von Neuem wurden wir nach der Symphonie von einem Meister der Kunst auf den Schluss des ersten Satzes aufmerksam gemacht; es ist hier offenbar ein Tact zu viel! Man vergleiche die Partitur S. 64 Tact 2, 3, 4. Bei der vollkommenen Ähnlichkeit in allen Stimmen ist ein Irrthum von Seiten des Copisten, selbst des Componisten, sehr leicht möglich. Beethoven mochte sich auch, nachdem er ein Werk vollendet, um das Folgende nicht weiter kümmern. Wer die Originalpartitur besitzt, sehe der Sache zu Liebe nach; an sie müssen wir uns natürlich zuerst halten."

Ein zweites Mal noch bezieht sich Schumann in seinem Aufsatz „Über einige mutmasslich corrumpirte Stellen in Bachschen, Mozartschen und Beethovenschen Werken" (1841) kurz und ganz ähnlich auf jene Stelle. Da G. Grove, der in seinem oben angeführten Werk auf die Sache zusprechen kommt, jene Konzertbesprechung nicht kannte, glaubte er, Schumann habe den Fehler selbst herausgefunden. „Diese Entdeckung", heisst es S. 106 in der Übersetzung seiner Arbeit, „macht Schumanns feinem rhythmischen Gefühl grosse Ehre, und es ist wahrscheinlich, dass er recht hat. Aber selbst wenn hier wirklich ein Irrtum Beethovens vorliegt, so wären ohne Schumanns Hinweis wohl nicht allzuviele dahintergekommen." Man darf vielleicht diese Bemerkung noch mehr einschränken mit der Annahme, dass überhaupt schwerlich jemand ohne die Überlieferung dem Irrtum auf die Spur gekommen wäre; denn zweifellos berief sich der „Meister der Kunst" von dem Schumann nach seinen eigenen Worten aufmerksam gemacht worden war, ebenfalls auf irgendeine Überlieferung.

Geradezu seine eigene Geschichte hat schon der von Czerny unter II. mitgeteilte Stichfehler. Hier stösst übrigens, das sei gleich vorausgenommen, auch Czerny ein geringfügiger Irrtum zu. Es mussten nämlich, wie es in den Partituren schon geschehen, nicht die durch die Sterne bezeichneten Takte, sondern die beiden ihnen vorangehenden beseitigt werden; ein Vergleich der in Frage kommenden Takte untereinander erklärt ohne weiteres das unwesentliche Versehen. Wichtig ist, dass bereits Beethoven selbst bei der Korrektur der Stimmen auf den Fehler hinwies und die Streichung der beiden überflüssigen Takte in der Nachschrift zu dem Briefe vom 21. August 1810 an Breitkopf & Härtel anordnete. Das unterblieb aber, wohl versehentlich, im gedruckten Material so lange, bis Felix Mendelssohn-Bartholdy anlässlich einer Aufführung der Sinfonie auf dem Niederrheinischen Musikfest in Aachen auf den Fehler aufmerksam machte, woraufhin die Stelle der Beethovenschen Nachschrift in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung im Faksimile wiedergegeben wurde. Noch 1860 suchte Anton Schindler in der dritten Auflage seiner Beethovenbiographie die Wiederholung der Noten c' es' d' fis mit der Bemerkung zu verteidigen, dass die Sinfonie von der Zeit ihres Erscheinens bis zum Heimgang des Meisters oft in dessen Anwesenheit probiert oder aufgeführt worden sei, ohne dass von seiten Beethovens ein Wort gegen jene Stelle bemerkt worden wäre. Daraus schliesst Schindler, dass Beethoven selbst die Wiederholung der vier Noten wenigstens später für gut befunden habe. Was aber der erste Biograph des Meisters auch für vermeintliche Beweisgründe vorzubringen weiss — Beethovens eigenes Wort lässt in Verbindung mit dem Zeugnis Czernys, das viel gewichtiger als Schindlers Behauptungen ist, die Wagschale wesentlich zu ungunsten Schindlers sinken, und auch ohne dass man sich auf Czernys Bemerkungen hätte stützen können, ist der Fehler also in der kritischen Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel schon getilgt worden.

Zu der nächsten Bemerkung Czernys (III.) ist nur wenig hinzuzufügen. An Stelle der von ihm ersetzten Noten e'' g' e'' weisen alle Partituren der Pastorale die Noten e'' g' g'' auf. Da man es hier mit Hörnern in F zu tun hat, sind in den Klavierauszügen statt der Noten a' c' c'' die Noten a' c' a' zu setzen. Zweifellos gewinnt dieses bekannte zarte Hornsolo durch die geringe Operation wesentlich an Reiz.

Punkt IV erörtert eine Taktfrage. Ob die Stelle des Wechsels nach dem Alla breve-Takt hinüber noch hier und da missverständlich aufgefasst wird, ist dem Schreiber dieser Zeilen nicht bekannt. Die kritische Ausgabe von Breitkopf & Härtel hat, um keine Zweifel mehr offen zu lassen, die Metronombezeichnung ganz richtig mit 𝅝 = 116 angegeben. Demnach müsste ein Versehen an dieser Stelle schon längst nicht mehr vorkommen. Jedenfalls wird es aber nicht überflüssig gewesen sein, Czernys Stelle zu über-

lesen, und zwar schon deshalb, um auch das letzte Bedenken zu beheben.

Eine der überraschendsten Mitteilungen macht Czerny in seiner letzten Bemerkung (V.), dass nämlich an einer Stelle in der Eroica, kurz vor den Wiederholungspunkten am Schluss des ersten Teils, immer zwei Takte zu wenig gespielt werden. Tatsächlich weisen die Partituren und Klavierauszüge auch heute diesen Fehler noch auf. Man spiele diese Stelle erst einmal, wie sie in den bisherigen Ausgaben der Sinfonie steht, und dann einmal, wie sie zu lauten hat, mit der Wiederholung der beiden Takte, und man wird bemerken, welchen natürlichen rhythmischen Reiz die zweite Ausführung enthüllt. Um zu begreifen, wie leicht sich dieser Stichfehler eingeschlichen haben kann, braucht man nur darauf acht zu geben, wie sehr sich je zwei der an jener Stelle sich folgenden sechs Takte ähneln. Um alle Missverständnisse auszuschliessen, sei noch erwähnt, dass man das von Czerny vorgeschlagene bis (= zweimal) früher häufig als Kürzungszeichen für die Wiederholung mehrer einander folgenden gleichlautenden Takte anwandte.

Wir sind am Ende unserer Betrachtungen. Möchten diese Zeilen zur Reinigung des Beethovenschen Notentextes das ihre beitragen. Unsere an philologische Gründlichkeit gehaltene Zeit möchte am liebsten, vielleicht in etwas übertriebener Weise, jedes geschriebene oder gesprochene Wort des Meisters, soweit das überhaupt möglich ist, unversehrt festhalten. Um wieviel mehr erscheint es aber als Pflicht der Nachwelt, das, was er uns als ewiges Vermächtnis hinterlassen hat, ganz in seinem Geiste wiederzugeben!



Richard Wagner an Friedrich Stade*)

Ein Beitrag zur Musikästhetik

Geehrtester Herr!

Für die freundliche Zusendung Ihrer Abhandlung über das „Musikalisch-Schöne“ des Herrn Hanslick in Wien bin ich meinen Dank, so wie eine Antwort auf das werthe Schreiben, mit welchem Sie diese Zusendung begleiteten, bisher Ihnen noch schuldig geblieben. Diese Versäumnis hat sich bis heute hingezogen, wo ich andererseits durch den mir bewährten freundlichen Eifer des Herausgebers des „Musikalischen Wochenblattes“ mich veranlasst fühle, auch diesem meine Erkenntlichkeit zu beweisen, was mir durch einen kleinen Beitrag für sein Blatt am Geeignetsten erzielt scheinen darf. Dieses Zusammentreffen brachte mich nun auf den Gedanken, welchen ich hiermit ausführe, indem ich, was ich auf Ihre freundliche Annäherung etwa zu erwidern haben möchte, in einer öffentlichen Mitteilung an Sie für das Blatt unseres Herrn Fritzsch niederlege, worüber Sie mir, wie ich hoffe, nicht zürnen wollen.

Oft hatte ich mich allerdings verschworen, in Musikzeitungen zu schreiben, und dies gewiss nicht eigentlich aus Überhebung, sondern wirklich des beirrenden Ansehens wegen, welches, wenigstens in meinen Augen, Aufsätze von der einzig mir geläufigen Fassung in einem solchen Blatte annehmen. Während man nämlich, ernstlich genommen, eigentlich gar nicht recht begreift, was über Musik nur geschrieben werden könne, da darüber doch nichts Rechtes zu sagen erscheinen muss, beweisen jene Blätter hingegen recht naiv, wie viel darüber dem Publikum, welches die veröffentlichten Musikstücke kaufen und die Konzerte dieses oder jenes Virtuosen besuchen soll, zu erklären, vor- und einzureden ist. Wer nun gerade damit nichts zu tun hat, müsste hiervon wohl fernbleiben, da er ersichtlich nicht am Platze ist, und nur zu vielerlei Missverständnissen Anlass geben kann. Aber gerade dieses sonderbare Verhältnis bringt Nöthigungen zu Auseinandersetzungen und Erklärungen über unsere Musikzustände hervor, nämlich bei Denjenigen, welche in jenem praktischen Verkehre der an die Musik sich knüpfenden unmittelbaren Interessen das rechte Wesen der Musik sehr einseitig, oder auch garnicht ausgedrückt sehen. Da ich gerade diese Nöthigung oftmals empfand, gerieth ich immer wieder in neue Verlegenheit; sobald ich vermeinte, für das mich belebende Interesse dem weitzerstreuten Stande der freien Gebildeten mich mitteilen zu sollen, suchte ich wiederholentlich zu den grossen politischen Journalen Zugang zu erlangen, weil ich dort eben zu Zeiten die Musik nach ihrer allgemeinen Bedeutung in Betracht gezogen fand. Diess fiel mir aber so schwer, dass ich es für ganz unmöglich erkennen musste. Die noch immer nach der wissenschaftlichen und kunst-litterarischen Seite hin besonders sich bemühende Augsburger „Allgemeine Zeitung“ gelang es mir vor einiger Zeit einmal zur Aufnahme eines Ausfatzes, „Erinnerungen an Rossini“ von mir enthaltend, zu bestimmen; weiter wagte ich mich aber nicht, und that daran gewiss sehr recht, da ich neuerdings erfahren musste, dass ich der Redaktion dieses Blattes durch den berühmten Musikdirektor Schlettrer in Augsburg, welchem die Leitung der musikalischen Strategie darin übergeben zu sein scheint, nach dem Vorgange des vielleicht noch berühmteren Herrn Chrysander in Wien als „kriechend“ und, ich glaube in Anbetracht des von mir bewohnten, hübsch eingerichteten Landhauses in der Schweiz, selbst „speichelleckerisch“, jedenfalls aber in einem gewissen Sinne als schauderhaft denunziert bin, was diese Redaktion bei ihrer bekannten freimännischen und biedren Gesinnung, hätte ich mich abermals ihr zu nähern versucht, voraussichtlich zu einer recht beschämenden Zurückweisung für mich betismmt haben müsste.

Während mich nun noch anderseitige Erfahrungen stets wieder darüber belehrten, wie sehr verschieden von der mir aufgegangenen Musik die auf unserem grossen litterarpolitischen Betriebsmarkte gepflegte Musik sich ausnimmt, bringt die Wahrnehmung anderer Erscheinungen auf dem Gebiete des unmittelbaren musikgeschäftlichen Verkehres mich immer von Neuem auf den gewissermassen natürlichen Weg der Befassung mit Musikzeitungen zurück. Unter diesen Erscheinungen stehen für mich Ihre gehaltvollen Aufsätze, geehrtester Herr, welche Sie in zwei Leipziger Musikzeitschriften zu veröffentlichen sich bewogen fanden, als besonders ermutigend voran, und wirklich haben mich Arbeiten, wie die hier zunächst in Rede stehende über Herrn Hanslicks musikalische Ästhetik, neuerdings mit Bestimmtheit auf die Ansicht hingeleitet, dass den wichtigen Problemen, welche uns beschäftigen, gewiss nur vom praktischen Boden der eigentlichen Musik aus beizukommen sein wird, demnach auch, was hierfür litterarisch zu wirken ist, in einer Musikzeitung, sollten wir darin oft auch in noch so konfuser Umgebung uns befinden, viel besser als irgend wo anders zur Sprache zu bringen sei. Und hiermit ist mir ein weiterer Blick in die Beschaffenheit der uns berührenden Fragen und ihrer wünschbaren Lösungen aufgegangen, worüber ich heute mich Ihnen mitzuteilen mir erlaube.

Sehr auffällig tritt nämlich die Musik jetzt in das Stadium der philosophischen Betrachtung, welcher sie unterzogen wird, wobei es uns nicht verwundern darf zu bemerken, dass diese Betrachtung zunächst von Solchen ausgeht, welche der Musik ferne stehen. Solange von Schöngeistern die Frage nach den Ursachen der Musik und ihrer Bedeutung aufgeworfen und untersucht wurde, konnte sich dies sehr wohl von der Macht dieser Wirkung herschreiben, und manches Gute durfte dabei herauskommen, wenn die Untersuchung nichts Anderem als der eigenen Aufklärung hierüber nachging. Da nun aber heutzutage endlich Alles selbst Musik treibt, und nur sehr wenige, desshalb auch mir verehrungswürdig erscheinende Menschen mir vorgekommen sind, welche bekennen, von der Musik nichts zu „verstehen“ und nur Eindrücke von ihr zu empfangen, so fragt es sich, wie jene Beurteilungen sich ausnehmen, wenn sie von der sonderbaren Gattung der sogenannten Musikkenner ausgehen, welche, ausser ihrem Reden über Musik, durch Nichts uns beweisen können, was sich dem Zweifelnden doch nur dadurch bezeugen liesse, dass sie Musik wenigstens gut zu executiren, wenn auch nicht zu finden, verstünden. Da hat es sich denn nun gezeigt, dass diese konfusen Schwätzer über Musik nicht in den eigentlichen Musikzeitungen sich

*) Siehe Seite 33 dieses Heftes.

heimisch befinden, sondern auf einem weit grösseren Markte der Öffentlichkeit sich ansiedeln, nämlich auf dem politisch-litterarischen, wo man es mit der Musik nicht so genau nimmt, und Geschwätz überhaupt zur Tagesordnung gehört, besonders wenn das von der Öffentlichkeit eigentlich einzig beachtete, möglichst dem Skandale nahezubringende, rein Persönliche der Künstler mit gehörigem Freimuthe, und, in freisinnigen Zeitungen namentlich, ohne jede Achtung für wahrhafte Leistungen, so recht ohne „Kriecherei" zum Verkaufe gebracht wird.

Dass auch die philosophische Beurteilung der Musik von dieser Seite aus betrieben wurde, war beängstigend; aber wirklich geschah es, und mit welchem Erfolge, haben Sie selbst, geehrtester Herr, lebhaft erkannt, da Sie sich bemüssigt fühlten, einer sophistisch-flausenhaften Arbeit, wie der des Herrn Hanslick, eine tief und gründlich eingehende Beachtung zu schenken. Dagegen hat es mich neuerdings nun eben nachdenklich gemacht, nicht nur dergleichen ernste Arbeiten, wie die Ihrige, sondern überhaupt den Ton schicklicher Ernsthaftigkeit in eigentlichen Musikzeitungen anzutreffen, welchen man auf jenem grossen litterar-politischen Markte so auffällig zu vermissen hat; und namentlich hat es mich zur Erwägung gestimmt, dass hier eine bereitwillige Anerkennung der wirklichen Leistungen als Grundlage für die weitere Beurteilung sich kundgab, welche wir dort, wo auf der anderen Seite doch Alles nur reales Referat sein sollte, vergebens anzutreffen uns bemühen. Hierdurch hat sich eine Besonnenheit erzeugt, welche dem immer mehr sich bildenden Urtheile einzig zu Statten kommen kann, und somit hat es etwas wahrhaft Rührendes, in einer Musikzeitung, neben dem Betriebe des musikgeschäftlichen Marktes, solche ernste und eindringliche Besprechungen der schwierigsten ästhetischen Probleme, wie sie nur die Musik darbietet, anzutreffen, welche man vergebens in kunst-litterarischen Blättern vom gewichtigsten Anscheine aufsuchen würde.

Es stellt sich somit heraus, dass doch immer nur auf dem eigenen Gebiete die wirklichen Interessen der ihm Angehörigen erwogen werden können, und dass nur Der über eine Sache zu reden habe, der sie als seine eigene anzusehen wirklich berechtigt ist. Von grosser, bisher noch ganz unbekannter Bedeutung dürfte nun aber der Erfolg davon sein, wenn die Musik über sich selbst gewissermassen zu Worte käme, um auch dem verständlichen Laien diejenigen Aufschlüsse über sich zu geben, die er sich aus seinem eigenen Begriffsmaterial nicht zu gewinnen vermag. Hierdurch würde auf dem Gebiete der Musik im Allgemeinen das erworben werden, was im Besonderen der Oper zu bewirken bestimmt sein dürfte, wenn sie vom innigsten Centrum der Musik aus auch das eigentliche wahre Drama hervorbrächte. Es müsste nämlich nicht nur nicht unmöglich, sondern sogar sehr natürlich erscheinen, dass aus der Musik und zwar aus der Musik, welche offenbar die einzige und höchste Kunsterrungenschaft der neueren Zeit ist, auch ein neues, tiefres und klar richtendes Urtheil über die Kunst und die weitesten mit ihr verzweigeten Interessen überhaupt hervorgehe.

Da ich in Bälde meine Gedanken hierüber noch deutlicher zu fassen beabsichtige, und zwar bei einer mir vorbehaltenen ausführlichen Besprechung der Bestimmung der Oper, so mögen Ihnen für heute diese Andeutungen genügen, zu denen es mich recht natürlich drängte, als ich Ihnen, geehrtester Herr, über Ihre mir mitgeteilte Arbeit meine Anerkennung ausdrücken wollte. Haben Sie mich freundlich verstanden, so finden Sie diese Anerkennung gewiss auch am Verständlichsten eben hierdurch bezeugt, und somit entgehe ich vielleicht für diesmal dem allerneuestens auch vom pensionierten Kapellmeister H. Dorn in Berlin mir gemachten Vorwurfe der „Speichelleckerei", welche ich, seiner Meinung nach, bis jetzt zwar nur gegen den König von Bayern ausgeübt haben soll, von der aber am Ende doch zu fürchten stehen dürfte, dass ich sie, zum Verderben der kostbaren Reinheit ihres Urtheiles, auch gegen Rezensenten und Zeitungsschreiber in das Werk setzen könnte, was allerdings zur Zeit von dieser Seite her mir noch nicht so recht hat zur Schuld gegeben werden können. Verzeihen Sie daher die vorsichtige Zurückhaltung, mit welcher ich mich für heute von Ihnen verabschiede, indem ich Sie nur noch ersuche, unseren deutschen Landsleuten mit mir, und zwar nicht bloss aus Patriotismus, sondern weil sie bereits so manches Schlechte haben, alles Gute zum Neujahr zu wünschen. Jedenfalls aber seien Sie der wahren Hochachtung versichert, mit welcher ich verbleibe

Ihr ergebener
Richard Wagner

Luzern, am Sylvesterabend 1870.



Parsifal in Berlin

Der „königliche" und der „demokratische" Parsifal

Pünktlich am 1. Januar 1914, wie angekündigt, ging im Deutschen Opernhause zu Charlottenburg der „Parsifal" zum ersten Male in Gross-Berlin in Szene. Am 5. Januar folgte das Königliche Opernhaus mit demselben Werk, das es nun gleich ununterbrochen achtzehn Male hintereinander geben wird. Drei Besetzungen schützen gegen etwaige Indispositionen der Darsteller, auch in Charlottenburg, wo nun das Werk allerdings als Repertoirstück geführt wird. Ich habe absichtlich nicht schon im vorigen Heft über die Charlottenburger Aufführung allein schreiben wollen, weil ich voraussah, dass in keinem der beiden Theater eine wirklich vollkommene Darstellung zustande gebracht werden würde, und, möglicherweise, gerade an der einen Stelle das gelingen könnte, was an der anderen weniger gut ausfiel.

So kam es auch. Die Mehrheit der Presse stimmte allerdings für den „königlichen" Parsifal. Sie wurde durch die grössere Reinheit des Wagnerstils bewogen, dieses Urteil zu fällen. Und dass er tatsächlich dort vorhanden sein musste, wo einige der Hauptmitwirkenden, wie Knüpfer und Frau Leffler-Burchard, in Bayreuth geschulte Darsteller sind, ist selbstverständlich. Es wurde auch durchweg besser gesungen wie in Charlottenburg, was nicht zu sehr erstaunlich ist, denn die Königliche Oper kann sich nun einmal bei ihrem riesigen Etat bessere Künstler leisten als die Charlottenburger, die erst langsam ihre jungen Kräfte heranbilden muss, um sie wirklich künstlerisch ausnützen zu können. Und gerade weil in Charlottenburg noch so unverbrauchte Kräfte vorhanden sind, die noch nicht in das Durchgangsstadium der Bayreuther Schablonisierung geraten sind, hat mir dort der Parsifal mindestens ebenso gut gefallen wie am Franz Josef-Platz. Um Irrtümer zu vermeiden: mit dem Durchgangsstadium der Bayreuthschablone meine ich jene Jahre, wo der eifrige Sänger unbekümmert um seine etwaigen persönlichen schauspielerischen Züge nur noch „Wagnerdarsteller" sein will, kritiklos alles nachmacht, was er in Bayreuth sieht, und dann glaubt, er beherrsche den Wagnerstil. Das ist denn doch etwas ganz anderes. Man erkennt es an einem Künstler wie Knüpfer, der beherrscht den Stil, und zwar so grosszügig, dass er ihn auch z. B. auf den Philipp in Verdis „Don Carlos" oder den Ochs von Lerchenau anwenden kann, ohne seine Darstellung auch nur einen Augenblick als stilistische Entgleisung erscheinen zu lassen. Wer so Wagner folgt, der hat ihn verstanden und für sich selbst errungen. Aber die meisten unserer Sänger bleiben in der Schablone stecken. Selbst Frau Leffler-Burckard ist das passiert. Darum wirkt auch ihre Darstellung der Kundry nicht überzeugend. Sie ist eine der glänzendsten Wagnerroutinieren geworden. Aber von innerlichem Anteil an ihren Rollen spürt man nichts; man bleibt kalt, trotz aller Versuche der Künstlerin, an ihr Temperament glauben zu machen. Frau Kurt im Charlottenburger und Frau Hafgren-Waag im Königlichen Opernhause: das sind richtige warmblütige, von wirklicher fortreissender Leidenschaft erfüllte Sängerinnen, die als Kundry nicht die Theaterdämonin oder -Büsserin vorzumachen brauchen, sondern die sie wirklich aus einem tiefen Verstehen für das Herzzernagende, mächtig im Gefühl Wurzelnde in sich selbst aufnehmen, im wahrsten Sinne des Wortes „verkörpern". Ganz wunderbar waren auch die gesanglichen Leistungen dieser beiden Künstlerinnen, von denen ich allerdings Frau Kurt wegen ihrer noch reiferen Gestaltungskraft den Vorzug gebe. Den Parsifal hätte ich am liebsten von dem Charlottenburger Hansen gesehen und von Walter Kirchhoff (Königl. Oper) gehört. Hansen war ganz und gar jünglinghafter, reiner Tor; ein Staunender, ein langsam Begreifender, glückselig immer mehr Verstehender. So unwissend und ganz keusch als Knabe, und dann ein edler

Geläuterter, ein Gütiger, ein liebseliger neuer Christus. So wirkte seine Darstellung. Auch sein Gesang missfiel mir nicht. Gerade beim Parsifal ist nicht unbedingt eine schmelzige Stimme notwendig, eher ist eine etwas herbe, nichtsinnliche möglich. Hansens Stimme hat diese letzteren Eigenschaften, aber sie ist noch nicht entwickelt genug; sie muss noch grösser werden und besser tragen. Kirchhoff hingegen war eher ein junger Siegfried; bei ihm vermisste man schmerzlich den Eindruck der Unschuld und Unerfahrenheit; er war viel mehr künftiger Recke als hoher Hüter eines Heiligtums. Mit der Stimme drückte er weit mehr aus als in Haltung und Gesten, da wurde man seinem Parsifal näher gebracht. Bergers Parsifal stand dem Kirchhoffs ziemlich nahe.

Aber was soll ich über Paul Knüpfers Gurnemanz sagen?! — War er zum lebendigen Wunder geworden? Sollte uns einmal die Gnade einer wunderbar vollkommenen Durchführung einer Rolle zu Teil werden? Er war überwältigend. Nur Mensch, Weiser, nur durch Liebe und Güte Wirkender: ob man im Leben einem solchen Menschen jemals begegnen kann? Wenn der liebe Gott auf die Erde herniederstiege und uns in einem tiefen Märchenwalde begegnete, so würde man, glaube ich, dieselben Gefühle haben wie bei diesem ganz furchtbar lieben Gurnemanz. Diese Kunstleistung wird in den Annalen der Berliner Bühnengeschichte mit goldenen Lettern eingetragen stehen.

Prächtig dämonisch war Herr Habich als Klingsor; mehr Schurke war sein Kollege Schüller in Charlottenburg. Die Königliche Oper hatte sich als Amfortas den ausgezeichneten John Forsell aus Stockholm verschrieben, der den schmerzreichen König sehr ergreifend spielte und sang. Nur ist diese Wahl in Anbetracht der Tatsache, dass unser famoser Bronsgeest den Amfortas noch ergreifender gab, nicht ganz verständlich. Bei Bronsgeest erwies sich das Organ weit mehr den Anforderungen der Partie entsprechend als bei Forsell, den ich in anderen Werken mit grösstem Genuss erlebt habe.

Eine helle künstlerische Freude waren die Blumenmädchen in Charlottenburg. Nicht nur ihre leichten, schwebenden, mit zarten Phantasieblumen durchwebten Schleiergewänder wirkten magisch, auch die ganze Szene mit ihrer unballettmässigen Durchführung der Umschmeichelungen Parsifals war verwirrend schön, um so mehr noch als die Gesänge mit einer erstaunlichen Präzision und Schönheit ausgeführt wurden. Im Königlichen Opernhause war diese Szene leider die allerschwächste. Die nüchternen, konventionellen Dekorationen und Kostüme und die in diesem Hause wenig gewohnte Ungenauigkeit des Blumenmädchenchores, die ja möglicherweise auf Nervosität der Sängerinnen zurückgeführt werden kann, und schliesslich das wenig phantastische Arrangement der Umkosungen nahm mir für eine ganze Zeit völlig die Illusion.

Dagegen sind in beiden Theatern die Abendmahlschöre vortrefflich ausgefallen. In der Königlichen Oper hatte Leo Blech die musikalische Leitung, in Charlottenburg Eduard Mörike. Beide haben nach dem grossartigen Gelingen ihrer Parsifalaufführungen ein direktes Anrecht auf den Dirigentenstuhl von Bayreuth. Beide hatten mit unendlicher Liebe und Hingabe an der Einstudierung gearbeitet und waren dabei so tief in den Geist des Wunderwerkes eingedrungen, dass sie schlechthin kaum einen Wunsch offen liessen. Blech hatte die herrliche Hofkapelle als Hauptstütze, die sich selbst übertraf und in den grossen Stellen der Blechblasinstrumente einen Klang entfaltete, wie er in Bayreuth nie gehört worden sein dürfte. Das sehr gute Orchester in Charlottenburg bestand neben seinem älteren und erfahreneren Bruder in hohen Ehren. Es kann freilich — nach kaum einjährigem Bestehen! — noch nicht das geben, wie die Hofkapelle, aber man konnte sich immerhin über die erklommene hohe Stufe der Leistungsfähigkeit ehrlich freuen.

In dekorativer Hinsicht bewahrte jedes der beiden Opernhäuser seinen bisherigen Charakter. Das Hoftheater hielt an dem üblichen Prunk und den etwas überlebten Bühnenbildern in Düsseldorfer Akademieart fest, während Charlottenburg wieder der künstlerischen Askese huldigte, die der geniale junge Maler Wunderwald dort hineingetragen hat. Ich muss sagen, dass die Charlottenburger Dekorationen auf mich weit stärker gewirkt haben wie die Berliner. Man hatte da die geschlossene Persönlichkeit eines Künstlers vor sich, der nicht anders konnte als er gemalt hat. Sein erstes Waldbild mit den stilisierten hohen Bäumen, der feierliche, aber prunklose Gralstempel, mit seinen in unsichtbarer Höhe verschwindenden mächtigen Säulen, der märchenhafte, sinnberauschende Zaubergarten, die wirklich lachende Blumenaue mit ihren frischen Birken und der freundlichen Steinklause Gurnemanz' — das alles fühlte man mit der Handlung, ohne dadurch vom Gehalt des Werkes abgelenkt zu werden. Und so ist es meiner Meinung nach auch richtig. Die Augen der Zuhörer sollen, zum mindesten bei einem so gedanken- und gefühlstiefen Werke, nicht beständig zu Entdeckungsreisen in den Dekorationen angeregt werden, damit man sich nachher etwa sagen kann, ich habe alles gesehen, was der Maler hingesetzt hat. Dazu aber verleiten die Dekorationen der Hofoper sehr. Sie sind, an sich betrachtet, bis auf den Zaubergarten unzweifelhaft Kunstwerke. Nur gehören sie eher in eine „grosse Oper" als zum Parsifal, in dem Wagner so weit von allem Äusserlichen angerückt ist wie nur irgend möglich. Der Wald des ersten Bildes mag noch gehen; er hat Stimmung und nichts Störendes. Den Gralstempel hingegen, so prunkhaft schön er ist und so sehr man ihn als ein Meisterstück der Bühnendekorationskunst bewundert, muss ich als sinnstörend ablehnen. Die Blumenaue hingegen ist wieder sehr reizvoll und lieblich; ein Tälchen mit hübschen Bäumchen an beiden Seiten.

Die Aufnahme durch das Publikum war an beiden Kunststätten eine gleich würdige. Im Hoftheater konnte ich allerdings nicht dieselbe intensive Weihe der Stimmung bemerken wie in dem grossen Charlottenburger Bau. Ich glaube, dass die Grösse des Raumes gerade beim Parsifal sehr viel zur Stimmung beiträgt. Im Hoftheater fühlte ich alles zu dicht vor mir, nahm alles zu deutlich wahr und konnte beinahe keinen Augenblick in jene Illusion versinken, die in einem mystisch-symbolischen Werk die stärkste Wirkung auf den Zuhörer ausübt. Offenbar hatte die Intendanz selbst schon diesen Mangel erkannt und verwendete während des ganzen Werkes den durchsichtigen Gazeschleier, der immerhin schon etwas die Konturen milderte. Das Kaiser- und das Kronprinzenpaar wohnten der Aufführung in ihrem Theater bei und liessen den Künstlern durch den Generalintendanten ihren Dank sagen für die eindrucksvolle Aufführung. H. W. Draber

Berliner Brief

Von Dr. Walter Paetow

Der Beginn des neuen Jahres hat natürlich zuerst und vor allem Richard Wagner und seinem Parsifal gehört; die Aufführungen, (über die wir in diesem Heft an anderer Stelle berichten) haben nicht nur die „Presse" beschäftig sondern das Interesse aller Musikfreunde in kaum geahntem Maase für sich in Anspruch genommen. Dabei hat sich herausgestellt, wie tief das Bedürfnis sehr weiter Kreise war, das grosse Glaubensbekenntnis Wagners endlich voll in sich aufnehmen zu können, mit dem sie sich innerlich längst auseinander gesetzt hatten. Die Parsifalaufführungen begegneten intra und extra muros der so arg verschrienen Musikstadt Berlin gläubigen Gemütern, willigen Ohren und wohl bereiten Herzen. Das „Sensationelle", vor dem mancheiner bangen mochte, verschwand vollständig, — wenigstens soweit wahrhafte Musikfreunde in Betracht kamen. Man hatte vielmehr den Eindruck, als wäre für Tausende ein Herzenswunsch vieler Jahre erfüllt, indem sie eines heiss ersehnten Segens musikalischer — und es sei getrost hinzugefügt: neuer religiöser Offenbarung endlich teilhaftig würden. Der Idealismus der so oft geschmähten Berliner Konzert- und Theaterbesucher hat sich bei dieser Gelegenheit wohltuend bewährt; dass auch der Snobismus gewisser Kreise der Reichshauptstadt sich bemerkbar machte, will dem gegenüber nur wenig bedeuten. Bemerkenswerk will mir erscheinen, dass gerade in dieser Zeit ein populärer Wagner-Abend des Philharmonischen Orchesters sehr starke Zugkraft ausgeübt hat, an dem es auch Parsifal-Musik zu hören gab. Das Verlangen, in das Gesamtkunstwerk des Meisters einzudringen, ist eben doch viel stärker bei der Allgemeinheit, als man es gewöhnlich annimmt.

Allem Wagneransturm zum Trotz hat sich das übliche Konzertleben in seiner Vielverzweigtheit weiter behauptet,

— ja, es hat sogar „grosse" Abende gegeben, an denen die Begeisterung für die eine oder die andere Persönlichkeit grosse Säle, wie den der Philharmonie oder auch der Beethovensaal mit einem grossen Publikum füllte. Eugen d'Albert gehört zu den Hexenmeistern, die mit unwiderstehlicher Gewalt ihre Mäuslein fangen, weil sie in aller Selbstbewusstheit kräftiglich dreinschlagen. Er hat an einem Klavierabend alle seine Getreuen um sich versammelt gesehen und er hat auch einem Nikisch-Konzert zu ganz ungeheurem Zulauf schon bei der öffentlichen Generalprobe verholfen. Er spielte mit dem Philharmonischen Orchester das Bdur-Konzert von Brahms, — ein Werk, dem stets sein Herz gehört hat; und er spielte es nach anfänglicher Gleichgültigkeit und nach Überwindung einiger Robustheit im Anschlag, zu der er neuerdings gelegentlich neigt, im echten Brahmsstil einer abgeklärten Virtuosität. Die sommerliche Reife und die gesättigte Farbenpracht dieses wie in Sonnenglanz getauchten Werkes gelangten dem Hörer zum Bewusstsein, — und es gab letzten Endes wohl in Wahrheit den Kampf und den Frieden zwischen Orchester und Solostimme, wie sie Brahms vorgeschwebt haben mögen. Nikisch liess dem Konzert die akademische Festouvertüre von Brahms folgen, deren sinfonischem Charakter so schwer beizukommen ist, — und er hatte vorher Heinrich Zöllner durch die Aufführung der Dmoll-Sinfonie dieses allbekannten Tonsetzers freundschaftlichst und ehrerbietigst einen Gruss übermittelt. Das recht lang geratene Werk hat nicht gerade Begeisterung geweckt, aber es wurde freundlich aufgenommen wegen der Durchsichtigkeit seiner Formgebung, der Gewissenhaftigkeit seiner theoretischen Verarbeitung und der Fülle seiner feinen Einzelzüge. Ob nicht die Wirkung eine stärkere gewesen wäre, wenn hie und da eine sorglich nachprüfende Hand Kürzungen vorgenommen hätte, wage ich nicht zu entscheiden; aber ich vermute es.

Mit neuen Werken hat auch Siegmund von Hausegger, den man in Wahrheit als den „Unermüdlichen" ansprechen möchte, sein Heil versucht; er liess in seinem dritten Sinfoniekonzert mit dem Blüthner-Orchester eine „Musik für Orchester" (in einem Satz) von Rudi Stephan und einen „sinfonischen Prolog zu einer Tragödie" von Ernst Böhe (op. 11) zum ersten Male vor uns aufleben, — aber ich fürchte, dass diese Erscheinungen sich bald verflüchtigen werden. Rudi Stephan arbeitet mit zu starken Mitteln, als dass er von der Notwendigkeit seiner musikalischen Ideen zu überzeugen vermöchte; Ernst Böhe, dessen Schaffen zu verfolgen man nicht müde wird, sagt in einem sinfonischen Epilog nicht eben anderes, als wir nun schon des öfteren von ihm gehört haben; er gibt seinen Gedanken stets eine angemessene Form, — er hält sich frei von allen Verzerrungen und von allen Überschwänglichkeiten, — er gliedert klug, er verteilt Licht und Schatten wie es sich gebührt, — aber er kommt ob aller Korrektheit nicht dazu, seinem gewiss vorhandenen musikalischen Impuls einmal die Zügel schiessen zu lassen. Wie ganz anders wirkte da Hugo Wolfs für kleines Oechester gesetzte italienische Serenade, bei der Heinz Weiden das Bratschensolo sehr fein und diskret durchführte! Hier quoll alles über von natürlicher, ursprünglicher Frische! Hier tummelten sich launige, schelmische Einfälle mit leisen schmachtenden Empfindungen, um ein Bild des Lebens mit allen Neckereien und Foppereien zu geben. Dieses viel zu wenig gekannten Stückes von Hugo Wolf sollten sich unsere Dirigenten allgemach etwas häufiger erinnern. Es schlägt eine Brücke von der Kammermusik zur üblichen Orchestermusik, wie sie nur ein ganz echter Musiker schlagen konnte.

In einem von Professor Wendel geleiteten Konzert der „Gesellschaft der Musikfreunde" konnte man sich mit M. Regers Ballett-Suite befreunden; die sechs kleinen Tongebilde die hier geschickt zu einem Ganzen zusammengefügt sind, sprechen in ihrer natürlichen Erfindung ebenso sehr zum Laien, wie sie in ihrer kunstvollen Gestaltung den verwöhnten Geschmack befriedigen. Die Charakteristik von Colombine, Harlequin, Pierrot und Pierette, wie sie hier gegeben wird, ist trotz der Vorbilder bei Robert Schumann und bei modernen Italienern so originell und ist so scharf und treffend, dass man sich mit altvertrauten Gestalten von neuem befreundet; wenn in einem Valse d'amour ganz von ferne an Johann Strauss als den deutschen Walzerkönig erinnert wird, so erhöht das nur das Vergnügen an dem ganzen liebenswürdigen Tanzspiel, das sich hier abspinnt; denn deutsche und französische Liebenswürdigkeit und Anmut sollen hier, — so scheint es mir — einen Bund schliessen und diese Vereinigung dürfen wir uns getrost gefallen lassen.

Wie manches muss man so ganz gelegentlich ansonsten mit in den Kauf nehmen! Da kommt z. B. ein entschieden begabter, aber noch ganz unfertiger Dirigent einher, bemächtigt sich des Blüthner-Orchesters und versucht nicht nur Wagners Tannhäuser-Ouvertüre, Smetanas „Moldau" und Tschaikowskys Pathétique-Sinfonie nach seinem Geschmack mundgerecht zu machen, sondern auch eine „Bulgarische Rhapsodie" eigener Komposition zur öffentlichen Kenntnis zu bringen, — und da kommen in unserem — trotz Wagner! — immer noch nicht reformierten Musikleben diese Schädlinge auch sonst an allen Ecken und Enden zum Vorschein.

Um so grössere Freude hat man, wenn man einer Künstlerin vom Range der Lula Mysz-Gmeiner immer wieder bei ihren Versuchen, neuen Erscheinungen in unserer Komponistenwelt gerecht zu werden, folgen darf. Diese Meisterin des Vortrags, die gleichermaßen das Parlando wie die Kantilene beherrscht, hat unlängst einigen Kompositionen von E. Matthiesen zu sehr erfolgreicher Uraufführung verholfen. Texte von Brentano, Liliencron (Tod in Ähren, Heimgang in der Frühe) Mörike (Jedem das Seine) und Theodor Storm haben hier eine sehr liebenswürdige und charakteristische Vertonung erfahren; bei den entzückenden Katzenverslein Storms ging die Charakteristik sogar so weit, dass man ganz von fern das Miauen der Katzen hörte, ohne doch an eine Katzenmusik zu denken. Warum soll solchem humorvollen Spiel ein Riegel vorgeschoben werden? Ich meine, man kann in unserer Zeit, in der die Kabarets überhand nehmen, für fein komische Musik gar nicht dankbar genug sein! Ein Komponist wie Matthiesen, der für Brentanoschen Text den Odenstil Schuberts zu treffen weiss, soll auch das Recht haben, im heiteren Stil seiner Laune die Zügel schiessen zu lassen; freilich eine Meisterin, wie Lula Gmeiner muss wohl die Oberherrschaft trotz alledem behalten!



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Zu Anfang des vierten philharmonischen Konzertes (14. Dezember) gab es nochmals eine Hermann Grädener-Feier — seines im April bevorstehenden 70. Geburtstages — mit stürmischem Hervorruf des trefflichen Komponisten für seine liebenswürdige, etwas schumannisierende „Lustspielouvertüre". Nicht ganz so überzeugend wurde R. Strauss' für das grosse Publikum vielleicht zu düstere, den Verstehenden durch die scharfe Charakterzeichnung um so mehr fesselnde Orchesterdichtung „Macbeth" (nach Shakespeare) herausgebracht, welche zuerst Mottl (1905) in die philharmonischen Konzerte eingeführt hatte, während die erste Wiener Aufführung des für Strauss' Entwicklung so hochwichtigen Stückes F. Löwe und dem Konzertverein (1903) zu danken ist. Ganz wundervoll wurde zum Schluss unter Weingartners diesmal wahrhaft kongenialer Leitung die unsterbliche „Eroica" gespielt, wobei die Philharmoniker namentlich das Scherzo mit unvergleichlich sprühender Leichtigkeit herausbrachten, daher sich auch hierauf für den Riesenbeifall dankend von ihren Sitzen erheben mussten. Gewiss eine würdige Vorfeier von Beethovens Geburtstag, bezüglich dessen der eigentliche Kalendertag — der 16. Dezember — von der Gesellschaft der Musikfreunde durch eine total ausverkaufte und mit gewohnter Begeisterung aufgenommene Reprise der gigantischen „Neunten" — unter F. Schalk — gleich würdig begangen wurde. Dem musterhaft einstudierten Tonkünstler-Orchester und der imposanten Chormasse des Singvereins gesellte sich im Finale ein harmonisch fein zusammenstimmendes Soloquartett (Damen G. Foerstel, F. Kalbeck, Herren H. Gürtler, Dr. N. Schwarz), um den grossen Eindruck zu einem fast völlig ungetrübten zu machen. Am selben Abend beendigten im mittleren Konzerthaus-Saal Eugen d'Albert und B. Huberman ihre auf drei Konzerte verteilt gewesene Gesamtaufführung der Beethovenschen Piano-Violin-Sonaten, während in demselben Saale ein sämtliche anderen Kammer-

musikwerke, namentlich die Quartette des Meisters darbietender Beethoven-Zyklus — an acht Abenden spielend — noch im vollen Gange ist. Es ist ein bedeutsames Zeichen der Zeit, dass die Anzahl der Beethoven-Aufführungen und die Begeisterung für ihn, als den wahren Hort des Grossen und Schönen der Tonkunst, bei uns in dem Masse steigt, als andererseits die „modernste" Musik immer raffinierter, exzentrischer, wenn auch äusserlich prunkvoller wird. Man könnte da wirklich Beethoven einen felsenfesten, die rechte Bahn weisenden Leuchtturm nennen — inmitten tosender, Verderben drohender Brandung.

Leider waren wir sowohl was die letzte Aufführung der „Neunten", als den obengenannten letzten Duo-Sonatenabend anbelangt, auf die verlässlichen Berichte musikalischer Freunde angewiesen. Uns selbst lockte am 16. Dezember eine viel versprechende „Neuheit": Orchesterstücke M. Regers nach Böcklinschen Gemälden in den dritten Sinfonieabend vom Dienstag-Zyklus des Konzertvereins. Aber siehe — für den Kritiker eine Enttäuschung. Da man nicht rechtzeitig fertig wurde, erschien die Neuheit durch Schuberts unvollendete H moll-Sinfonie ersetzt. Der rein geniessen wollende Musikmensch hatte freilich den Tausch nicht zu beklagen, besonders da sich für die entzückenden Klangschönheiten des zweiten Satzes (Andante) der Sinfonie in ihren Pianos und Pianissimos der Holzbläser die Akustik des grossen Konzerthaussaales überaus günstig erwies. So konnte man sowohl hier, als auch bei den anderen Stücken der Vortragsordnung: Beethovens Egmont-Ouvertüre und Bruckners dritter Sinfonie in D moll ohne weiteres von „Meisteraufführung" sprechen. Bei der in Wien besonders populären Bruckner-Sinfonie befand sich überdies der treffliche F. Löwe als getreuester und tiefernster Interpret seines Lieblingsmeisters so recht in seinem Element und da ihm auch wieder das ausgezeichnete Orchester wie „am Schnürchen" gehorchte, erweckten beide zusammen im Publikum neuerdings eine Begeisterung, die kaum zu überbieten. Elementar schlugen besonders die beiden letzten Sätze ein, das fulminant schneidige Scherzo — mit seiner köstlichen, unmittelbar dem oberösterreichischen Bauernwesen entsprossenen ländlichen Tanzszene im „Trio" — verlangte man stürmisch zur Wiederholung, worauf aber Löwe nicht einging. Aber wenigstens mussten sich die wackeren Musiker dankend in corpore erheben: ihr hinreissendes Bruckner-Spiel erwies sich wahrlich der gerühmten Beethoven-Wiedergabe im letzten „philharmonischen" durchaus ebenbürtig. Das urwüchsig volkstümliche, unmittelbar den heimatlichen Boden wiederspiegelnde, das — wenigstens mich — in den Brucknerschen Scherzos so unendlich anzieht, vermisste ich leider in einem, am 15. Dezember von Prof. Josef Pembaur (Leipzig) im Kleinen Musikvereinssaal veranstalteten Klavierabend, welcher nur „Tiroler Komponisten" vorführte. Der Abend gestaltete sich freilich für den ausgezeichneten, gleich virtuosen als geistreichen und warmherzigen Konzertgeber selbst — gleichsam lauter Illustrationen zu seinem prächtigen Büchlein „Die Poesie des Klavierspieles" darbietend — überaus schmeichelhaft. Aber der stürmische Beifall eines zwar nicht zahlreichen, dafür um so gewählten Auditoriums (worunter Wiens beste Berufspianisten!) bezog sich wohl noch mehr auf die stets vollendete und in feinster Dynamik oft überraschend klangschöne, sowie lebensvolle Wiedergabe, als auf die — zwar durchweg künstlerisch vornehme und schon dadurch interessierenden — gespielten Kompositionen, von denen die Mehrzahl doch mehr grüblerischer Reflexion als frischem, fröhlichem Schaffenstrieb ihre Entstehung verdanken dürften und keine einzige gerade auf einen Tiroler als Autor schliessen liesse im Gegensatz zu dem bei Bruckners naiv-genialen Ländlerweisen sofort erkennbaren biederen Oberösterreicher. Eine ihre Bezeichnung als „Threnodie" (altgriechischer Klagegesang) gar wohl rechtfertigende, tiefernste, sich teilweise in Tristan-Stimmungen und -harmonien ergehende, weit ausgeführte Klavierfantasie des verewigten L. Thuille eröffnete; dieser hatte mit zwei sehr hübschen, durch ihre natürliche Melodik wahrhaft erquickenden Tanzstücke — Gavotte, Barla, diese an ein bekanntes Lied von Hugo Wolf erinnernd — auch an diesem Abend das letzte Wort. Mit grösster Hingabe spielte Pembaur drei edel schumannisierende Tonpoesien seines Vaters — in diesem Fall gewiss der berufenste Interpret! — denen er eine vielleicht unter dem Vorbilde von Liszts hochgenialer H moll-Sonate entstandene (für mein Empfinden zu sehr ergrübelter, erst sich am Schluss mehr kräftig-ermannende) Sonate (C moll op. 10) von einem bisher hier gänzlich unbekannt gewesenen Autor, namens Schennich, hierauf wieder zwei — träumerisch und teilweise tonmalerisch gehaltene — Stücke Thuilles und diesen stimmungsverwandte von K. Senn folgen liess, welch' letzterer, schon mehr bekannter und geschätzter Tiroler Künstler anwesend gewesen sein dürfte. Denn Herr Pembaur winkte bedeutsam nach einer Ecke des Saales, worauf sich auch der freundliche Beifall des Publikums verstärkte — aber der Komponist kam trotzdem nicht zum Vorschein.

Besonders gelungene Abende veranstaltete der „Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde", welcher unter Leitung seines tüchtigen Dirigenten J. Lehnert nur Haydn aufführte — darunter eine reizende, verschollene D dur-Sinfonie aus des Meisters Eszterházy-Zeit mit eröffnendem und schliessendem Hornsignal „Auf dem Anstand" betitelt, und zwei von Frau M. Réthi-München stilvoll gesungene Arien aus der 1791 in London komponierten, aber unvollendeten Oper „Orfeo ed Euridice" — dann der von Kamillo Horn geleitete Orchester-Verein „Haydn", welcher aber diesmal — am 10. Dezember — nicht Werke seines „Namenspatrons im Himmel", sondern als verspätete, aber darum nicht minder würdige hundertjährige Geburtsfeier des grossen deutschen Dichter-Komponisten nur Wagnersche Tonwerke vorführte. Es war zum Staunen, was Horn aus den fast nur aus Dilettanten bestehenden Orchester, bei welchem jugendliche Begeisterung mitunter ersetzen muss, was an fachlicher Schulung abgeht, alles herausbrachte, so dass selbst so schwierige Tondichtungen, wie die Faust-Ouvertüre, das Siegfried-Idyll, der Charfreitagszauber aus „Parsifal" und am Schlusse der besonders imposant erklingende „Kaisermarsch" zu voller, künstlerischer Geltung gelangten. Freilich stand da ein ganz besonders Berufener an der Spitze des Orchesters, den man schon aus seinen Kritiken — Horn ist ständiger Musikreferent einer der gelesensten Wiener Tageszeitungen, des „Deutschen Volksblattes" — als einer der begeistersten Verehrer und unermüdlichen Apologeten Wagners kennt. Und als solcher offenbarte er sich auch durch seine überaus feinfühlige Klavierbegleitung der von dem stimmbegabten und poetisch nachempfindenden Frl. F. Eckstein gesungenen fünf wundervollen Wesendonk-Lieder, welche gleichfalls zu den Zierden des genussreichen, vom Publikum mit wärmstem Beifall aufgenommenen Abends gehörten. Letzterer fand in einem selten benutzten Konzertlokale, dem sogenannten Beethoven-Saal eines musikalischen Lehrgebäudes statt, während gleichzeitig Meister Straube zum erstenmal der Orgel im grossen Konzerthaussale die wunderbarsten Klänge entlockte und Eugen d'Albert im Musikvereinssaal in einem von Herrn Tony Konrath temperamentvoll dirigierten Sinfoniekonzert des Tonkünstler-Orchesters durch seine kongeniale Wiedergabe von Beethovens Es dur-Konzert allgemein faszinierte.

Wären nur schon neuartige Hörrohre erfunden, um all dem gleichzeitig lauschen zu können! Nämlich gerade dem jeweilig interessantesten aus diesem und jenem Konzert. — —

Eine kleine Blumenlese aus der Legion sonst noch hier in letzter Zeit gegebener Solokonzerte müssen wir uns für ein anderes Mal aufsparen.

Rundschau

Konzerte

Berlin Der zweite Trioabend von Georg Schumann, Willy Hess und Hugo Dechert begann mit dem B moll-Trio op. 5 von R. Volkmann. Trotz der meisterhaften Aufführung wollte die Komposition nicht mehr recht lebensfähig erscheinen. Sprühend von Geist und Temperament folgte Trio Caprice op. 39 von P. Juon. Die Anregung zu diesem Werke, das zum Besten der Juonschen Muse gehört, fand der Komponist in Gösta Berling von Selma Lagerlöff, und, einmal angeregt folgt die Phantasie willig auf einem Pfade, auf den die absolute Musik sie niemals

gewiesen hätte. Die Ausführenden wurden dem interessanten Musikstück in hoher Vollendung gerecht.

Ihren zweiten Kammermusikabend absolvierte die Trio-Vereinigung Professor Ludwig Hirschberg, Richard Kroemer und Georges Georgesco ebenfalls mit bestem Gelingen. Einen vielversprechenden Anfang bildete Mendelssohn op. 49. Trotzdem das Programm als Nr. 2 eine Erstaufführung in Gestalt des Edur-Trios op. 90 von Lacombe verhiess, musste ich mir des ausgezeichneten Geigers Florizel von Reuter wegen zu bleiben versagen, der am gleichen Abend im Blüthner-Saal mit dem Hausorchester unter Leitung von E. von Strauss musizierte. Dvoráks Amoll-Konzert und die Schottische Fantasie von Bruch boten Aufgaben, die das weit entwickelte Können des jungen Virtuosen von den verschiedensten Seiten vorteilhaft beleuchtete. Etwas mehr Aufmerksamkeit sollte er jedoch seinem äusseren Menschen, der durch nervöse Mitbewegungen störend beeinflusst wird, zuwenden.

Die Klavierspielerin Edith Albrecht ist in erster Linie vom Technischen aus zu bewerten. Dass sie rasch in die Saiten fällt und sie mächtig zu schlagen beginnt, soll man ihrer Jugend zu Gute halten; denn es scheint ein guter Kern unter all dem Eckigen, Sprunghaften zu schlummern. Dass er die Schale bald sprengt, erwarten wir von ihrer künstlerischen Weiterentwicklung. K. Schurzmann

Leipzig Elftes Gewandhauskonzert (R. Strauss: Festliches Präludium, zum 1. Male; A. Schönberg: Kammersinfonie, zum 1. Male; E. d'Albert: Klavierkonzert in Edur; F. Smetana: Vltava; F. Liszt: Klavierkonzert in Esdur; Solist: Eugen d'Albert).

Es war eine halbe Stunde banger Sorge und zunehmenden Entsetzens. Man hatte noch bei Beginn des Konzertes keine Ahnung davon. Aber es ward mit jedem Gestreich und wachsendem Gebläse immer klarer, ein furchtbares Schicksal: das berühmte, in seinem Gesamthirnapparat noch nie angezweifelte Gewandhausorchester war irrsinnig geworden, irrsinnig von Leesemann bis zu Nikisch. Leesemann hatte bei dem Werke, das den harmlosen Titel Kammersinfonie (von A. Schönberg) führt, falsche Noten aufgelegt, allerdings mit so teuflicher Vorsicht, dass die Fermaten und die Generalpausen stimmten und schliesslich alle, als man dachte, nun würde die „Sinfonie", nachdem so lange in der Irre herumgestimmt worden war, endlich anfangen, mit unheimlicher Präzision aufhörten. Nikisch war im Besitz eines irregulären Stabes, aber er benahm sich so taktvoll, dass jeder merken musste, wie unendlich wohl ihm beim irrationalen Schlagen zumute sein kann. Das Orchester war bewunderswert verrückt in sämtlichen Tonarten, die in dieser Dysphonie vorkommen, und dabei toternst, so dass ihm die Fähigkeit sich zu verstellen nicht entfernt zugetraut werden konnte. Auf zwei Minuten — in der Mitte der sogenannten Kammersinfonie — schienen sich alle zu besinnen, dass sie eigentlich Musiker seien — die bekannten lichten Augenblicke —, dann gings wieder los und jeder spielte mit ausgezeichneter Wichtigtuerei seine Rolle als Haudegen oder Metzger im Irrenhause. Wir selber gehen wohl kaum irre, wenn wir annehmen: der Wahnsinn ist das heimliche Programm der Schönbergschen Kammersinfonie, und das gräuliche Hohngelächter der Hörner in den letzten Takten: die unheimliche Rache für masslose Qualen im Cerebral-Inferno und zugleich die Rückkehr zur reinen Vernunft. Die Zuhörer waren so rücksichtsvoll, wie es sich bei schweren Krankheitsfällen geziemt.

Das Festliche Präludium, für dessen Studium die kleine Partiturausgabe (bei Ad. Fürstner) gute Dienste leistet, hat R. Strauss zur Einweihung des neuen Wiener Konzerthauses (am 19. Oktober 1913) geschrieben und fast alles Gewicht auf feierlichen Glanz gelegt. Eine so gewaltige Menge reiner Cdur-Akkorde kommt in keinem anderen modernen Werke noch vor. Der Komponist, der sich übrigens gleich in den ersten drei Orgelakkorden (nacheinander unvermittelt Cdur, Adur, Esdur) zu erkennen gibt, verlangt eine Besetzung von 140—150 Musikern und erreicht mit zwar instrumental überreichlichen, aber rein musikalisch verhältnismässig einfachen Mitteln die gewollte festliche Wirkung, die bei gegebener Gelegenheit grösser sein wird als im Rahmen eines Konzertabends.

Das Orchester und Prof. Nikisch brachten das Präludium und Smetanas bekannte sinfonische Dichtung Ultava glänzend heraus und begleiteten den Solisten, Eugen d'Albert, ganz ausgezeichnet. Wie Wiedergenesene betätigten sie sich nun mit besonderer Frische der Phantasie und der logischen Schärfe bei normalem Tun. D'Albert hatte während der Irrenhausszene unbehelligt im Künstlerzimmer gesessen und konnte, nicht beschwert von quälenden Erlebnissen, sich frohgemut dem eigenen und dann Liszts Werke widmen. Sein Meisterspiel feierte den gewohnten Triumph. Als Komponist gehört er in unserem simulantenreichen Säkulum zu den wenigen, die nicht mehr scheinen wollen, als sie sind. Friedrich Brandes

Wie das Gewandhaus so leitete auch das Philharmonische Orchester unter Prof. Hans Winderstein (sechstes Abonnementkonzert) das neue Jahr unter Brahmsschen Auspizien ein. Die am Anfang des Programms stehende Cmoll-Sinfonie war ersichtlich gut vorbereitet und ausgearbeitet worden. Ehrlich in der Auffassung, an Stellen des dramatischen Aufschwungs temperamentvoll seine Mannen anspornend, aber auch die lyrischen Seiten anheimelnd betonend (besonders fein im sanften Fluss den dritten Satz), bot der Leiter mit der Aufführung der Sinfonie eine sehr erfreuliche Leistung, der in der zweiten Abteilung noch eine frische Wiedergabe der Akademischen Festouvertüre folgte. Der Solist des Abends, Gustav Havemann, ist den Leipzigern in den paar Jahren seiner hiesigen Wirksamkeit schon ein guter Bekannter geworden. Er vermochte sich mit seiner gediegenen Technik und seiner Brahms verwandten, unaufdringlichen und ungekünstelten Ausdeutung des Violinkonzertes einen schönen Erfolg zu erspielen. Wie gewöhnlich in den Solistenabenden der Geiger, so standen auch in diesem Philharmonischen Konzert die Bearbeitungen kleiner Stücke am Schluss, die aber mit dem Programm einen recht ungezwungenen Bund eingingen: Drei ungarische Tänze in der Bearbeitung Joseph Joachims. Und da sie von Havemann ebenfalls so trefflich vorgetragen wurden, dass wie schon vom Bearbeiter so auch von ihm der Brahmssche Geist gewahrt blieb, konnte wohl auch der hypersensible Hörer nicht über Stillosigkeit des Programms und seiner Ausführung klagen. Amadeus Nestler wurde mit seiner wohlbestellten Begleitungskunst allen Anforderungen gerecht.

Ebenfalls mit dem Brahmsschen Violinkonzert und dem Windersteinorchester trat am folgenden Abend Bronislaw Huberman auf. Ein Vollblutmusiker, der sein Instrument technisch soweit bemeistert, dass man, wenn sein Temperament einmal mit ihm durchging, gern ein paar Widerhaarigkeiten, besonders das hin und wider bemerkbare „Scheppern" der tiefern Saiten überhörte. Bei seiner zündenden Rhythmik und seinem zwar nicht zu grossen, aber in seiner Klangsinnlichkeit den Hörer unbedingt fesselnden Ton verzeiht man dem Polen Huberman sogar gern, dass er dem Deutschen Brahms nicht apollinisch geklärt genug beikommt. Auf halbem Wege kommt ihm aber die Weichheit und Spielfreudigkeit des Mendelssohnschen Konzertes, des grössten künstlerischen Erfolges seines Abends, entgegen. Zwischen Brahms und Mendelssohn stand das Klavierkonzert in Gmoll von St. Saëns. Ella Rafelson spielte das Werk, das weniger Feuer im Beethovenschen Sinne als Geistesblitze sprüht, im ganzen so, wie es gespielt werden muss: Technisch beinahe blitzblank, mehr esprit- als geistvoll — doch in dieser Hinsicht nicht ganz gleichmässig. Sie scheint ihre starken und schwachen Seiten zu kennen und sich demgemäss das St. Saënsche Werk aufs Programm genommen zu haben. Wir denken uns, dass sie auch so klug sein wird, sich — zwar vorläufig mehr noch privatim — in den Geist der Klassiker einzuleben. Denn, wie schätzenswert auch die Pflege des tüchtigen französischen Komponisten ist und wie ansprechend er auch von der jungen Pianistin vermittelt wurde, so war doch zu bemerken, dass ihre Auffassung für geistig anspruchsvollere Komponisten der Vertiefung bedürfen würde.

Wer früh in der Generalprobe die Schönbergsche „Kammersinfonie" über sich hatte ergehen lassen müssen und sich am gleichen Tage mit Bangen zu dem Schönberg-Strauss-Abend von Fritz Soot auf den Weg machte, der atmete wohl nach den Proben Schönbergscher Lieder„muse" etwas auf, vielleicht fand er sich sogar teilweise angenehm enttäuscht. Eine Anzahl von den gebotenen Liedern, besonders die „Erwartung" nach einem Dehmelschen Text, war sogar in schöne Stimmungen getaucht. Leider aber waren sie fast durchweg so oberflächlich, so aller Selbstkritik bar und anscheinend allzu flott hingeworfen, dass den meisten

wirkliche Werte abgehen; ferner war beim besten Willen nirgends etwas wie Eigenart zu spüren. Das eine ist aber sicher: Schönberg ist nicht talentlos; aber es mangelt ihm ebensosehr an künstlerischer Selbstzucht wie Erziehung (s. a. seine sogenannte Harmonielehre). Schade, dass der Komponist in seinen neueren Werken, die wir nur noch als Erzeugnisse pathologischen Ursprungs auffassen können, in eine Sackgasse geraten ist. Dagegen ist der Lyriker Strauss doch ein anderer Kerl. Wenn in den gebotenen Liedern (den vier „Mädchenblumen" u. a.) auch noch nicht gerade bezwingend eigenartig, so bemerkte man doch die Klaue des Löwen, bemerkte man, gerade im Gegensatz zu Schönberg, die innerliche Geschlossenhait jedes Liedes. Ein technisch wie geistig vortrefflich bestellter Tenor — eigentlich der erste vorzügliche, der in diesem Jahr einen eigenen Abend gab —, beherrschte, am Klavier der treffliche Kgl. Kapellmeister Karl Pembaur, sein Programm meisterhaft. Man wird dem Dresdner Kammersänger Soot gern wieder in den hiesigen Konzertsälen begegnen.

Dr. Max Unger

Wien Wir sind um eine Kammermusikvereinigung reicher. Es ist das Benesch-Quartett, bestehend aus den Herren Maurice Benesch, Ernst Schönfeld, Rob. Rauchlachner und Fritz Uhl. Obwohl diese Vereinigung erst kurze Zeit besteht, ist doch das Zusammenspiel ein erstaunlich gutes und so konnte es denn nicht fehlen, dass sie mit ihren Darbietungen, Smetanas Quartett „Aus meinem Leben" und ein Quintett von Leopold Suchsland, worin sie von Frl. Klara Reiss wirkungsvoll am Klavier unterstützt wurden, anerkennenden und wohlverdienten Beifall ernteten. Die Mitwirkung hatte im letzten Augenblicke für den plötzlich erkrankten Dr. Klug Frau Nini Meixner übernommen, welche mit prächtiger Stimme und schönem Vortrag Lieder von Brahms und Hugo Wolf, zwischen welchen beiden Komponisten ein seichteres Lied von Rich. Stöhr nicht recht hineinpassen wollte, sang. — Frl. Nora Duesberg, die infolge ihres universellen Könnens zu den besten Geigern gezählt werden muss, brachte in ihrem Konzerte ein Konzert von J. B. Förster (Cmoll) zu grosser Wirkung und wurde enthusiastisch gefeiert. — Von Liederabenden muss zuerst der des Kammersängers Alexander Heinemann genannt werden, welcher in seinem zweiten diesjährigen Konzerte Lieder und Balladen von Löwe, Brahms, Grieg und Schubert brachte. Über seine Gesangskunst etwas zu schreiben ist wohl überflüssig und sei nur soviel gesagt, dass die Heinemann-Gemeinde in Wien sich von Konzert zu Konzert vergrössert und mit staunender Bewunderung den vollendeten Darbietungen lauscht. Nicht unerwähnt darf Herr John Manelbord, seit einigen Jahren Heinemanns beständiger Begleiter, bleiben, der mit allen künstlerischen Eigenschaften, die ein Begleiter haben muss, ausgestattet ist. — Lothar Riedinger, welcher über eine sehr gut geschulte Tenorstimme verfügt, gab unter dem Titel „Jung Wien" einen Liederabend. Von den aufgeführten Komponisten bewegen sich Hans Gal und Franz Mittler in älteren, ausgetretenen Pfaden, während Walter Klein und Egon Kornauth eigene Sprache, in moderne Form gekleidet, sprechen; infolgedessen lösten die Lieder dieser beiden Komponisten eine tiefere Wirkung aus. — Irene Kimmer von der Volksoper und Stephan Pollmann veranstalteten gemeinsam mit der Pianistin Hermine Kahane ein Konzert, in welchem nur Kompositionen ihres ehemaligen Lehrers Rich. Stöhr mit Erfolg zu Gehör gelangten.

Gustav Grube

Noten am Rande

Eine Beethoven-Erinnerung Liszts. In den Erinnerungen an Franz Liszt, die Graf Zichy in seinen Lebenserinnerungen erzählt, findet sich eine hübsche Anekdote von Beethoven als Jäger. Liszt erzählte dem Grafen, wie er selbst von früh auf ein leidenschaftlicher Jäger gewesen sei, und kam darauf zu sprechen, dass auch Beethoven die Jagd hoch schätzte; nur hatte er die Eigentümlichkeit, dass er selten das schoss, wonach er zielte, und daher war er bei Jagdteilnehmern wie bei Treibern gefürchtet. „Eines Tages", sagte Liszt, „war ich zum Frühstück beim Fürsten Esterhazy, der mir einige Jagdanekdoten von Beethoven erzählte. Bei einer dieser Geschichten wandte er sich an seinen alten Diener und fragte ernsthaft: „Hast Du nicht auch die Ehre gehabt, mit Beethoven auf die Jagd zu gehen?" — „Zu dienen, Exzellenz," erwiderte der Diener, „und noch heute trage ich eine Kugel Beethovens als heiliges Erinnerungszeichen bei mir." — „Wo denn?" — „Mit Respekt zu melden: im — Rücken."

Rousseaus Klavier. Während des berühmten Streits zwischen Gluck und Piccini, der mit dem grossen Erfolg von Glucks „Iphigenie in Aulis" seinen Höhepunkt erreichte, hatte Jean Jacques Rousseau, der auf der Seite der Piccinisten stand, eines Abends, als er sein Haus in Ermenonville betrat, eine grosse Überrsachung: ein paar Männer, die kein Mensch im Hause kannte, hatten dort kurz vorher ein hübsches Klavier, das das Fabrikzeichen des englischen Fabrikanten Johannes Zumpe trug, aufgestellt und sich dann rasch wieder entfernt. Dass er sich um einen Streich Glucks handelte, wurde bald offenbar: der berühmte Tondichter hatte auf diese etwas kostspielige Weise seinem grossen Gegner den Rat geben wollen, sich, bevor er sich ein Urteil über klassische Musik anmasste, zuerst ein wenig Musikverständnis anzueignen und sich vor allem in der Harmonielehre zu vervollkommnen. Das Klavier hatte später eine ganze Geschichte, die jetzt in der „Vita Musicale" mitgeteilt wurde. Nach dem Tode Rousseaus wurde es von dem französischen Komponisten Grétry gekauft, und es erlebte nun eine grosse Zeit, denn Grétry schrieb an diesem Instrument mehrere seiner beliebtesten Opern, wie „Zemir und Azor", „Richard Löwenherz" u. a. Nach dem 1813 erfolgten Tode Grétrys sollte das Klavier mit den anderen Habe des Komponisten öffentlich versteigert werden. Zwei berühmte Komponisten wollten es gern in ihren Besitz bringen: Boieldieu, der Komponist der „Weissen Dame", und Isouard, genannt Nicolo, der als Komponist der Oper „Aschenbrödel" bekannt geworden ist. Nicolo trug in dem Kampfe um das Klavier den Sieg davon: er versprach noch vor Beginn der Versteigerung dem Versteigerer hundert Eintrittskarten für die „Komische Oper" und erreichte dadurch, dass das Klavier ihm für 400 Frank zugeschlagen wurde, noch ehe Boieldieu den Versteigerungsraum betreten hatte. Als der Komponist der „Weissen Dame" dann ankam und von dem Geschehenen hörte, war er so aufgebracht, dass er gegen Nicolo beinahe handgreiflich geworden wäre. Und nun steht das historische Klavier wieder zum Verkauf; Lüttich, die Vaterstadt Grétrys, hätte es gern gekauft; da man aber nicht weniger als 100000 Frank dafür verlangte, verzichtete die Stadt auf den Ankauf indem sie beschloss, das schöne Geld für bessere Zwecke zu verwenden: es soll eine kritische Volksausgabe alter belgischer Volkslieder vorbereitet werden; ausserdem will man durch Aussetzung von Preisen junge, begabte Komponisten zu eifrigem Schaffen anregen.

Das billigste Opernhaus der Welt. London besitzt seit einem halben Jahrhundert ein Operntheater, das die populärste und billigste Opernbühne der Welt ist; es braucht nur darauf hingewiesen zu werden, dass die Eintrittskarte nur zwei Pence, d. h. etwa 20 Pfennige kostet. Die Royal Viktoria Hall liegt im Mittelpunkt eines der ärmsten Stadtteile Londons, in der Nähe eines Gewirrs von berüchtigten Gässchen; sie bildet den einzigen Erholungsort der armen Bewohner jener Gegend und ist jeden Abend bis zum letzten Plätzchen besetzt. Mit geradezu religiöser Aufmerksamkeit lässt das Publikum die bekanntesten Meisterwerke des Opernspielplans an sich vorüberziehen. Früher fanden dreimal wöchentlich Opernaufführungen statt, während jetzt nur am Donnerstag gespielt wird; an den andern Abenden tritt an die Stelle der Sänger ein Kinematograph. Das bedeutet jedoch nicht, dass das bescheidene Publikum, welches die Royal Viktoria Hall füllt, den Kinematographen der Oper vorzieht; es können vielmehr nur deshalb nicht so oft Opern gespielt werden, weil, wenn das Theater auch dicht besetzt ist, die Kosten einer würdigen Aufführung auch nicht einmal zur Hälfte gedeckt werden können. Man gibt im „Vic", wie das Theater im Volke genannt wird, „Faust", „Carmen", „Troubadour", „Lohengrin", „Tannhäuser" usw.; es treten durchweg hervorragende Künstler und nicht selten sogar Sänger ersten Ranges, die sonst nur in den grössten Theatern Europas spielen, auf. Bis jetzt ist das unvermeidliche Defizit des Theaters regelmässig von einem Komitee reicher Kunstfreunde gedeckt worden; im Laufe der Jahre sind jedoch die Mitglieder des Komitees, eines nach dem andern, gestorben, und die Leitung des Theaters richtete jüngst einen

Aufruf an das Londoner Publikum, mit der Bitte, dafür zu sorgen, dass ein Fonds von 100000 Mark aufgebracht werde. Die jährlichen Zinsen dieser Summe würden, wie man berechnet hat, genügen, das Theater wieder aus seinen Finanznöten herauszubringen. Also berichtet die Theaterzeitschrift „The Stage".

Eine Verdi-Geschichte wird von einem Freunde des 1906 verstorbenen Bassisten Ormondo Maini im „Alto Adige" erzählt. Als Verdi im Jahre 1872 in der Mailänder Scala seine „Aïda" in Szene setzte, befand er sich in so gereizter Stimmung, dass ihn von den Künstlern auch nicht einer zufriedenstellen konnte. Die Basspartie der Oper sang Maini, der in der Tempelszene des ersten Aktes an einer Stelle ein hohes F singen sollte, dafür aber ein gewaltiges C hinausschleuderte. Verdi liess vor Entsetzen die Hände in den Schoss sinken, sah den Sängersmann mit einem durchbohrenden Blicke an und sagte grob: „Hier steht F". — „Ich habe dieses F nicht, Meister," erwiderte der Sänger. — „Was heisst das, ich habe es nicht?... Probieren Sie nur, vorwärts!" — „Ich habe es wirklich nicht, Meister; und wie das hier geschrieben steht, würde ich überhaupt nicht zu singen wagen. Glauben Sie mir, es ist besser, ich singe ein hübsches C und der Chor setzt dann, gewissermassen zur Bestätigung und Verstärkung, mit Ihrem F ein! Oder aber ich singe unter lauter Trompetenbegleitung, dann würde ich es allenfalls auch mit dem F wagen; ohne diese Hilfe aber ist die Note für einen Bassisten zu gewagt, und ich könnte alles umwerfen!" Da dieser ganze Vortrag in der gemütlichen Mundart, die um Parma herum gesprochen wird, gehalten wurde, musste Verdi schliesslich laut lachen, und die Probe endete in der heitersten Weise. Maini sang auch wirklich ein C statt des F, und Verdi gewann ihn von diesem Tage an so lieb, dass er ihm später auch die Hauptpartie in der „Messa di Requiem" anvertraute. Er schickte ihm die Partitur mit den Worten: „Lieber Maini! Hier ist die „Messa di Requiem"; sieh Dir sie genau an; Du wirst in ihr kein F finden. Dein Verdi."

Wo ist der echte Gral? Die Italiener behaupten, jenes altorientalische, smaragdähnliche Glasgefäss, das zu dem Schatz des Domes von Genua gehört, sei der echte Gral; jetzt aber treten die Spanier mit der Behauptung hervor, der Gral sei in ihrem Besitze, und zwar gehöre er der Kathedrale von Valencia, die ihn seit bald einem halben Jahrtausend, nämlich seit 1428, im Besitz hat. Das Journal des Débats teilt mit: Es ist ein halbkugeliges, 18 cm hohes Gefäss aus einer orientalischen Achatart, deren Hauptfarbe Smaragdgrün ist, die aber, je nach der Beleuchtung, bis ins Purpurfarbene spielt. Dieser Gral ist ein Geschenk Alfons V. des Grossmütigen, Königs von Aragonien, und einer seiner Vorgänger Martin soll den kostbaren Schatz dreissig Jahre früher von den Mönchen des Klosters San Juan de la Pena, die ihn in Gewahrsam hatten, zum Geschenk erhalten haben. Die (lateinisch abgefasste) Schenkungsurkunde ist am 26. September 1399 ausgestellt und erklärt ausdrücklich, es handle sich um „jenen Steinkelch, mit dem unser Herr Jesus Christus beim Heiligen Abendmahle sein köstliches Blut weihte". Die Legende will wissen, dieser Gralskelch sei durch den heiligen Lorenz, den Diakonus eines Papstes, nämlich des heiligen Sixtus, zur Zeit der valentinianischen Verfolgungen nach Huesca gebracht worden; um ihn nicht der Entweihung durch die vordringenden Araber auszusetzen, sollen die Spanier ihn dann nach San Juan de la Pena gebracht haben, der unzugänglichen Klosterfestung im wildesten Teil der Pyrenäen Aragoniens. In diesem Kloster, wo die Könige von Navarra ihre Begräbnisstätten haben und die Kreuzfahrer sich segnen liessen, wo viele Christen vor den Verfolgungen der Ungläubigen Schutz suchten, soll der Gral beim Gottesdienste verwendet worden sein.

Über die Entstehung der Bayreuther Gralsglocken erzählte der verstorbene Flügelfabrikant Kommerzienrat Steingräber: Im Frühjahr 1879 fragte mich Wagner, ob es nicht möglich wäre, die vier Töne des Glockengeläutes im Parsifal C, G, A und E auf einem klavierartigen Instrument mittels grosser Hämmer und breiter Tasten hervorzubringen. Ich bejahte die Frage des Meisters und bat ihn um genauere Angaben über Form und Tonstärke des gewünschten Instrumentes. Wagner entgegnete: „Ich kann mich um die Herstellung des Geläutes nicht viel kümmern, will aber meinen Kapellmeister Hans Richter mit dem Entwurf eines Planes zu dem Instrument betrauen. Herr Richter wird Ihnen eine Zeichnung zukommen lassen, aus der Sie ersehen können, wie das Instrument gebaut werden muss". Bald darauf brachte mir Richter die Zeichnung, nach welcher das Instrument die Form eines mit einem grossen Schalloch versehenen Schrankes erhalten sollte. Aus dieser Zeichnung konnte ich wohl im allgemeinen die Form des Instrumentes ersehen, aber als Fachmann musste ich Wagner gegenüber Bedenken äussern über die Möglichkeit einer weiteren Ausführung der Richterschen Idee. Der Meister erkannte auch sofort meinen Einwand als berchtigt an und ersuchte mich, das Instrument nunmehr nach eigenem Gutdünken zu bauen. Zuvor musste ich ihn in Wahnfried besuchen, bei welcher Gelegenheit er mir im Bibliotheksaale die obigen Töne aufschrieb und auf dem Flügel wiederholt vorspielte. Nun fertigte ich ein hohes schmales Gehäuse an in Pianinoform. Weil es sich bei diesem Instrument nur um vier Töne und um verhältnismässig lange Saiten mit grosser Spannung handelte, musste der Resonanzboden schmal und lang werden und das Jnnere des Instruments statt der gusseisernen Platten schmiedeeiserne erhalten. Für jeden der vier Töne liess ich sechs stark übersponnene Saiten aus Kupferdraht aufziehen. Sie wurden von 8 cm breiten Hämmern angeschlagen, deren Tasten je 7 cm breit waren. Als das Instrument zum ersten Male in der Probe gespielt wurde, rief der Meister vom Zuschauerraum aus dem Dirigenten zu: „Das klingt ja ganz famos. Machen Sie die Sache gleich nochmals!"

Kreuz und Quer

Annaberg. Peter Gast, der Komponist und Freund Nietzsches, wurde am 10. Januar 60 Jahre alt. Mehr als mit seinen musikalischen Schöpfungen hat er sich durch seine treue Hingabe an Nietzsche ein bleibendes Andenken gesichert. Die Musik hat die beiden zusammengeführt. Der junge Sachse — Heinrich Köselitz mit bürgerlichem Namen — ist der Sohn des Vizebürgermeisters von Annaberg und einer Wienerin; er studierte in Leipzig bei Richter, gleichzeitig aber auch Philosophie. Dann kam er nach Basel und wurde von dem Kreise angezogen, dessen Häupter Nietzsche, Jakob Burckhardt und der Kirchenhistoriker Franz Overbeck bildeten. Musik und Philosophie blieben die Führerinnen seines Lebens. Seine Opernwerke und ihre nicht eben günstigen Schicksale, die tragische Oper Willram und Siegeher, die komischen Opern Scherz, List und Rache und Der Löwe von Venedig, das Harzfestspiel Walpurgis hat Nietzsche mit freundschaftlichem Interesse verfolgt. Gast gab ihm noch mehr als seine Werke. Jn den Jahren der beginnenden Vereinsamung, in den furchtbaren Zeiten der Einsamkeit gehörte Gast zu den wenigen, deren Briefe und Rede bis zu dem Herzen des starren Mannes vordrangen und denen er sein Geheimstes öffnete. Er war, wie er oft Nietzsche bei der Niederschrift als freundwilliger Sekretär half, mit der erste seiner Leser. Ihr Zusammensein in der schweizerischen Einsamkeit von Rosenlauibad, in Venedig und sonst waren frohe Lichtblicke in Nietzsches Leben. Peter Gast hat dem Freund die Treue auch in den schwersten Jahren der Krankheit und über das Grab hinaus gehalten. Als die Deutschen auf das Phänomen Nietzsche aufmerksam zu werden begannen, hat er durch zwei einführende Schriften dem Zarathustra und Menschliches allzu Menschliches den Weg zum Verständnis bahnen helfen. An der Herausgabe der grossen Nietzsche-Ausgabe ist er hervorragend beteiligt. Gast, der (wie sein Meister) glaubte, nur in Italien könne er die rechte Schaffenskraft entfalten, und der von 1878 bis 1891 im Süden gelebt hatte, zog später nach Weimar, um ganz dem Werke Nietzsches dienen zu können. Das schönste Denkmal dieser Seelenfreundschaft, die vielen Briefe Nietzsches, die in dem 1908 erschienenen Band der grossen Ausgabe vereinigt sind, sind Zeugnisse, in denen uns die Persönlichkeit des Philosophen in höchster Klarheit und Reinheit und auch im menschlichsten Sinne liebenswürdig vor Augen tritt. Jetzt lebt Peter Gast wieder in seiner Geburtsstadt Annaberg.

Bologna. Hier sind mehrere angesehene Bürger zusammengetreten, um dafür Sorge zu tragen, dass „die glühende Begeisterung, mit welcher der „Parsifal" aufgenommen wurde, dauernde Spuren hinterlasse." Es sollen für die Aufstellung einer Gedenktafel, die an das merkwürdige

Ereignis erinnern soll, durch öffentliche Sammlungen Gelder aufgebracht werden. Die Gedenktafel will man in der Vorhalle des Stadttheaters anbringen; sie soll die Inschrift tragen: „1. November 1871, erste Aufführung des „Lohengrin"; 1. Januar 1914, erste Aufführung des „Parsifal".

Chemnitz. Prof. Franz Mayerhoff, der Dirigent des Chemnitzer Lehrergesangvereins und Kirchenmusikdirektor zu St. Jakobi, sollendet am 17. Januar sein 50. Lebensjahr. Von Geburt Chemnitzer Kind, ist er nach seinen Studienjahren am Leipziger Konservatorium, wo er Schüler Oskar Pauls, Jadassohns, Reineckes, Papperitz' u. a. war, und nach einigen Wanderjahren als Theaterkapellmeister in Lübeck, Tilsit und Memel, seiner Vaterstadt immer treu geblieben. Nicht lange nachdem er hier fest ansässig geworden war, wurde er (1888) zum Kantor zu St. Petri erwählt, zwei Jahre später zum Dirigenten des bedeutendsten gemischten Chores von Chemnitz, des „Musikvereins", den er durch vortreffliche Aufführungen klassischer und guter moderner Werke auf eine stolze Höhe emporführte. Mit dem vierten deutschen Bachfest (1908), wo die Darbietungen des Musikvereins die künstlerisch wertvollsten Leistungen darstellten, schloss er seine Tätigkeit mit dem Chor ab. Seit 1898 wirkt er als Kirchenmusikdirektor an der Jakobikirche, seit 1910 als Dirigent des Lehrergesangvereins. Von seinen ausgezeichneten Eigenschaften als Chormeister weiss nicht nur Chemnitz, sondern unter andern auch Berlin, Hamburg und Dresden, wohin er vor einigen Jahren mit seinen Chören Reisen unternahm, zu erzählen. Der Komponist Mayerhoff ist aus der romantischen Schule hervorgegangen. Er ist ein ebenso fein besaiteter Klaviertondichter wie Liedersänger (Lieder op. 6, 9 und 17 sind bei C. A. Klemm, op. 20 und 22 (Duette) bei Fr. Kistner erschienen); sein praktisches Wirken hat eine ganze Anzahl kirchlicher Chorgesänge, aber auch weltlicher Chorwerke gezeitigt: für Männerchor z. B. die wirksamen, aber ziemlich schweren Stücke „Der tote Soldat" op. 23 (Hug & Co.) und „Um Mitternacht" op. 34 (Klemm), für Frauenstimmen die stimmungsreichen, dabei nur mässig schweren „Delila" und „Der Schwan" (Gebrüder Reinecke), für gemischten Chor mit Orchester und Soli die frische, volkstümlich gehaltene, absichtlich für kleinere Städte berechnete „Lenzfahrt" op. 24 (Chr. Fr. Vieweg) und für Männerchor, Solo und Orchester „Frau Minne" op. 21 (Kistner). Zwei Manuskriptsinfonien (in H moll und C moll), durch Erfindung und Orchestrierung ausgezeichnete Arbeiten, wurden häufig aufgeführt. (S. dazu auch seine treffliche knappe Instrumentallehre in der Sammlung Göschen.) Mayerhoffs musikalische Erziehergaben haben ihn in seiner Vaterstadt zum hochgeschätzten Lehrer gemacht.

M. U.

Coblenz. Der Organist Felix Ritter gab eine ganze Reihe von interessanten Orgelkonzerten.

Davos. Das sechste Sinfoniekonzert der Kurkapelle (Dir. Ingber) war als ein Heinrich Zöllner-Abend gestaltet worden. Unter des Komponisten Leitung kamen zu erfolgreicher Aufführung dessen 3. Sinfonie (Im Hochgebirge), aus der „Versunkenen Glocke": Vorspiel zum 5. Akt und „Das Wunderglockenspiel" (gesungen von Herrn Rössel), schliesslich die Orchesterfantasie „Mitternacht bei Sedan".

Düsseldorf. Das Trio der Brüder Wilhelm, Gottfried und Otto Hedler, die Frankfurter Altistin Edda Heineck, der Tenorist Egbert Tobi stellten sich mit Werken von Bach, Beethoven, Brahms, darunter dem grossen Klaviertrio von Beethoven op. 97 Bdur, ihren Aufgaben wohl gewachsen, der Mozartgemeinde zur Verfügung, deren Gruppen neuerdings durch den mit der Grossen Messe in Köln erzielten beispiellosen Erfolg begeistert, eifrig um weitere Anerkennung ihrer Bestrebungen ringen.

Kiel. Am 1. Januar ging Wagners „Parsifal" erstmalig in Szene. Die Aufführung, getragen von heiligstem Ernst und grösster Liebe zum Werke, gestaltete sich zu einer weihevollen Festvorstellung. Die gesamte einheimische und auswärtige Presse ist sich darin einig, dass wenn Parsifal überall so stilgerecht aufgeführt wird, von einer Entweihung nicht gesprochen werden könnte. Direktor Albing hatte die Inszenierung nach Bayreuther Muster vorgenommen und prachtvolle Bühnenbilder gestellt. Der jugendfrische Parsifal von Paul Seidler (Charlottenburg), Frida Langendorffs Kundry, der Gurnemanz von Wilhelm Holtz und der Amfortas von Otto Kempf wetteiferten um die Palme des Abends. Ganz ausgezeichnet klang das auf 75 Mann ver-

stärkte Orchester, welches verdeckt war, unter Ludwig Neubeck, einem früheren Bayreuther Mitarbeiter. Am Schluss durchbrauste ein nicht endenwollender Jubel das Haus.

Leipzig. Für das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig in dessen Krypta schon jetzt jeden Sonntag und Feiertag Choraufführungen stattfinden, soll ein eigener Chor unter Leitung des Bundeschormeisters Wohlgemuth begründet werden, den man im Hinblick auf ein Wort Ernst Moritz Arndts „Domchor" zu nennen beabsichtigt.

Lemberg. An das hiesige Musikkonservatorium wurde für den Violinunterricht (mittlere und höhere Ausbildung) Herr Robert Perutz verpflichtet. Herr Perutz, anfangs ein Schüler von Marteau, vervollkommnete sich bei Flesch in Berlin und übernahm die Professur am Konservatorium in Valparaiso (Chile, Südamerika). Von dort aus unternahm er gemeinschaftlich mit dem Pianisten van Dooren mehrere erfolgreiche Konzertreisen durch die grösseren Städte Südamerikas. Im Frühling 1913 konzertierte Herr Perutz mit ausserordentlichem, künstlerischen Erfolg hier in Lemberg, worauf er fürs Konservatorium verpflichtet wurde. Gr.

Lommatzsch. Am 6. April 1915 feiert die musikalische Welt die Wiederkehr des Tages, an dem Robert Volkmann zu Lommatzsch in Sachsen als Sohn des dortigen Kantors geboren wurde. Es hat sich nun in Lommatzsch vor einigen Jahren ein jetzt unter dem Vorsitze des Bürgermeisters stehender Ausschuss gebildet, um dem grossen Sohne der Stadt an seinem hundertsten Geburtstage ein Denkmal zu errichten. Es sind, teils durch freiwillige Spenden, teils durch regelmässige Zuwendungen der Stadtverwaltung bisher etwa 3500 M. aufgebracht, ein Betrag, der zur Errichtung eines Denkmals selbst in bescheidenen Grenzen nicht als ausreichend betrachtet werden kann. Der Ausschuss wendet sich nun durch die Presse an die Künstlerwelt und die kunstliebenden Kreise mit der Bitte, die gute Sache, wie es erfreulicher Weise bereits von verschiedener Seite geschehen ist, in Erinnerung der reichen Schätze, die der Meister der Welt geschenkt hat, durch freiwillige Gaben zu unterstützen. Zuwendungen werden an den derzeitigen Vorsitzenden des Ausschusses, Bürgermeister Benndorf in Lommatzsch, erbeten.

Wien. Der Wiener Stadtrat hat der Volksoper eine Subvention von zehntausend Kronen bewilligt.

— Eine musikalische Volksbibliothek soll in Wien gegründet werden. Es hat sich ein Komitee gebildet, bestehend aus der Gesellschaft der Musikfreunde, dem Tonkünstlerverein, der Vereinigung Wiener Musikreferenten, der Leitung der Arbeiter-Sinfoniekonzerte und dem Direktor der Universal-Edition. Zweck des Unternehmens ist, den wenig Bemittelten die klassische und gehaltvolle moderne musikalische Literatur gegen ein geringes Entgelt oder auch unentgeltlich zugänglich zu machen. Besonderer Nachdruck wird auf das erzieherische Moment gelegt in der Art, dass die Ausleihe sich andauernd unter einem fachmännischen Beirat vollzieht. Vorwiegend will die Bibliothek die Pflege guter Hausmusik fördern.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 17. Januar, Nachm. 1/2 2 Uhr:
J. S. Bach: Präludium und Puge (H moll). J. S. Bach: „Komm, Jesu, komm!" W. A. Mozart: „Ave verum corpus".



Mitteilungen des Verbandes
Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Wir machen auf das heute zugehende Protokoll der im Dezember 1913 stattgefundenen Hauptversammlung besonders aufmerksam.

Die Herren Professor Karl Panzner, Professor Dr. Hans Pfitzner, Professor Ernst Wendel, Hofkapellmeister Peter Raabe und Siegmund von Haussegger haben die seitens der Hauptversammlung einstimmig erfolgte Wahl zum Verwaltungsausschuss des Verbandes und Prüfungsausschuss der Orchesterschule dankend angenommen.

Als Mitglieder traten ein:
Kapellmeister Hugo Machhaus, Biel (Schweiz)
Musikdirektor Fritz Hartmann, Bremerhaven
Kapellmeister Erich Kröner, Troppau

Sämtliche Herren Mitglieder, welche in der Stellenvermittlung eingetragen sind werden gebeten, umgehend dem Büro Mitteilung zu machen, ob sie für Herbst 1914 die Stellenvermittlung in Benutz nehmen wollen und ab wann sie frei sind.

Um Einsendung des Mitgliedsbeitrages für 1914 wird höflichst gebeten.

Der Vorsitzende:
Ferd. Meister

Notiz: Der heutigen Nummer liegt der Rechnungsabschluss über die Wohlfahrtskassen für das Jahr 1913 bei.

Das nächste Heft erscheint am 22. Januar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 19. Januar eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

81. Jahrgang Heft 4

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 22. Jan. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

„Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius

Cornelius gegen Mottl-Levi

Von Prof. Dr. **Otto Müller**

Der „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius ist nach langem Schlummer (1877—84) durch Mottl und Levi im Jahre 1884 der Vergessenheit entrissen und wieder auf die Bühne gebracht worden. Dies ist ein unbestreitbares grosses Verdienst der beiden Musiker, für das wir ihnen gewiss zum grössten Danke verpflichtet sind. Denn seit Mozarts Figaro, Entführung und Cosi fan tutte und Webers leider nur zu selten gehörten „drei Pintos" sind nur drei komische Opern von wirklich bleibendem Wert und hoher musikalischer Bedeutung geschrieben worden; das sind die „lustigen Weiber" von Nicolai, „der Widerspenstigen Zähmung" von Götz und „der Barbier von Bagdad" von Cornelius. Von diesen drei Opern ist die letzte deshalb die wertvollste, weil sie einen selbständig gedichteten Text besitzt, der, seinen Stoff aus Tausendundeine Nacht entlehnend, ein Meisterstück poetisch feiner, witziger und tief empfundener Dichtung ist, während die andern beiden Texte verwässerte Nachbildungen Shakespearescher Dramen sind, die auf poetischen Wert keinen grossen Anspruch machen können. Ausserdem ist der „Barbier" auch deswegen ein epochemachendes Ereignis in der Musikgeschichte, weil er einen bis dahin nicht dagewesenen Stil in die komische Oper einführte. Die 1855—58 geschriebene Oper (von Wagner existierten damals nur die Opern bis zum Lohengrin) bewegt sich in ganz selbständigen Bahnen. Von Anlehnung an Wagner kann keine Rede sein, höchstens sind Berliozsche Einflüsse (Benvenuto Cellini und die Trojaner) nachzuweisen, aber auch diese nur im allgemeinen. Ganz neu war die Verwendung kühner harmonischer, rhythmischer ($^7/_4$-Takt) und instrumentaler Erfindungen für komische und lyrische Effekte. Schon dies allein hätte Mottl, als er die Oper wieder zum Leben erweckte, veranlassen müssen mit äusserster Sorgfalt auf die Erhaltung des Stils zu achten und alles streng zu vermeiden, was diesen trüben könnte. Leider hat er es nicht getan und wenn Levi nicht noch stark gemildert hätte, so wäre das Werk der Zerstörung, das Mottl bei seiner Umarbeitung der Oper vollbracht hat, noch viel gründlicher und radikaler als es so schon ist. Denn er strich sogar zuerst die beiden Akte auf einen zusammen. Diese Striche hat Levi bis auf einige wenige (sie kürzen das Original im Ganzen um 9 Minuten) wieder aufgemacht, aber leider hat er die völlig im Wagnerschen Stile gehaltene radikale Neuinstrumentation stehen gelassen, bei der nur wenige Takte der Oper unangetastet bleiben und durch die der Stil der Oper ganz und gar seinen Charakter verliert. Es ist das Verdienst Max Hasses, uns die Originalgestalt wiedergegeben zu haben. Er hat die Aufführung der Oper in dieser Originalgestalt am 10. Juni 1904 in Weimar durchgesetzt und erfreulicherweise ist sie seitdem in 22 Städten im Original über die Bühne gegangen. Aber noch ist das alte müssige Gerede von der „Unaufführbarkeit" der Originalgestalt, dessen Vater Levi ist (Brief an Kahnt vom 1. Jan. 1886), nicht verstummt, und meine vergeblichen Bemühungen, die Originalgestalt in Chemnitz durchzusetzen, veranlassen mich, die Frage nochmals zu beleuchten, trotzdem schon viel Druckerschwärze dieser Frage wegen geflossen ist. Vorurteile erben sich noch viel mehr als „Gesetz und Rechte wie eine ewige Krankheit fort", und da auch Muck in Berlin leider von der Originalgestalt wieder zur Mottlschen Bearbeitung zurückgekehrt ist, ja sie noch kürzte, so möge nochmals eine Lanze für den so viel verkannten Komponisten und seinen Barbier gebrochen werden.

Für „unaufführbar" hat man schon viele Opern erklärt vom Fidelio über Wagner bis heute, und häufig sind gerade die „unaufführbaren" Opern glänzende Repertoirstücke geworden z. B. der Tristan. Aber hat denn Mottl den Barbier durch seine Striche wirklich aus einer „unaufführbaren" Oper zu einer „aufführbaren" gemacht? Mottls Anhänger behaupten, er habe die Stellen herausgestrichen, die den dramatischen Fluss aufhalten, die also Stockungen, Längen sind. Welches sind die Striche? Ich übergehe kleinere von wenigen Takten, dann ergibt sich folgendes Bild: 1. Strich von 34 Takten vor Nureddins Fdur-Arie, 2. ein Strich von 12 Takten im Duett Bostana-Nureddin, 3. in diesem Duett weiter ein Strich im Orchestervorspiel und einiger Textwiederholungen, im ganzen 58 Takte. 4. die zweite Strophe von Nureddins zweiter Arie in Adur (32 Takte) 5. das Duett Abul-Nureddin das das Liebeslied „lass dir zu Füssen" wiederholt (45 Takte). Das sind die Striche im ersten Akt. Im zweiten Akt findet sich 6. ein Strich im Orchestervorspiel, 7. im Terzett bei Betrachtung der Schätze in der Kiste Selims, 8. eine völlige Umkomposition der Szene nach dem Liebesduett, wobei

18 Takte und später 9 Takte fallen, 9. eine ebensolche bei den Wehlauten des vom Kadi geprügelten Dieners, wo Mottl sogar 6 Takte mehr bringt als Cornelius, 10. ein Strich von 18 Takten im Orchester beim Auftreten des Kalifen, 11. ein Strich von 20 Takten im grossen Ensemble nach Öffnung der Kiste, der eine Wiederholung betrifft und 12. ein Strich von 13 Takten bei der Wiederbelebung Nureddins. Die Striche betreffen also Orchesterstellen, Textwiederholungen, unbedeutende Erweiterungen des Dialogs und andere Kleinigkeiten, kurz es sind Striche, wie sie jeder beliebige Regisseur oder Kapellmeister in jeder Oper anbringt, und es hätte wahrlich nicht solcher Kapazitäten wie Mottl und Levi bedurft, um sie zu empfehlen. Es kommt auch gar nicht viel darauf an, ob sie stehen bleiben oder wieder aufgemacht werden. Sie schaden nicht viel, trotzdem sie an einigen Stellen feine komische Effekte beseitigen, und nur einer, der letzte, ist direkt eine Störung der dramatischen Entwickelung. Jedenfalls erhöht keiner der Striche die Aufführbarkeit des Werks, an keiner Stelle werden Längen beseitigt, selbst da nicht, wo es sich um Wiederholungen handelt. Einige Beispiele sollen das beweisen.

(Strich Nr. 2). Als Bostana Nureddin zum Stelldichein einladet, zeigt die geschwätzige Dienerin einen grossen Eifer dem feurigen und etwas nervösen Liebhaber alle Einzelheiten einzuprägen, damit er ja bei diesem Rendezvous nichts versehe. Darum kehrt sie, nachdem sie alles bestens ausgerichtet hat, nochmals in der Tür um und überhört geradezu Nureddin, ob er auch alles richtig verstanden habe. Der Kanon kehrt sich um, während zuerst Bostana anfängt und Nureddin antwortet, muss jetzt Nureddin aufsagen und Bostana bestätigt die Richtigkeit durch die Wiederholung jedes Worts. Wenn hier nicht die ganze erste Stelle wiederholt wird, geht ein gut Teil der reizenden komischen Wirkung verloren, denn Bostana ist viel zu gründlich, um blos Stichproben zu machen.

(Strich Nr. 5). Mottl streicht das Duett Abul-Nureddin „Lass dir zu Füssen". Die Situation ist folgende. Nach vielen verzweifelten Mühen, ja nach einem vergeblichen Versuch, den geschwätzigen Alten hinauswerfen zu lassen, ist es Nureddin endlich gelungen, Abul dazu zu bringen, dass er ihn rasiert. Er tut dies während er ein Liebeslied auf Nureddins Geliebte Margiana singt, deren Namen ihm der Liebhaber unbewusst verraten hat. Als Nureddin halb rasiert und zur andern Hälfte noch eingeseift ist, vertieft sich Abul in eine lange Kadenz auf den Namen Margiana. Nureddin, nun völlig zur bittersten Verzweiflung gebracht, enthüllt ihm das Geheimnis seiner Liebe und des geplanten Stelldicheins und beschwört schliesslich Abul auf den Knien: „rasiere mich!" Abul „feierlich gerührt" ruft ihm zu „o fühl an diesem Herzen, dem neunzigjährigen, ob auch ich geliebt!" Er zieht Nureddin ans Herz, enthusiastische Umarmung, und Nureddin ist so begeistert davon, wider sein Erwarten bei dem Alten Verständnis für seine Liebe zu finden, dass er mit ihm zusammen in das Liebeslied Abuls einstimmt. Nicht mit einem heiteren, einem nassen Auge, sondern mit einer rasierten und einer eingeseiften Kopfhälfte schmettert er in jubelnder Begeisterung das Lied hinaus. Seine Liebe, das Stelldichein und seine ungeduldige Verzweiflung vergessend, tut er genau dasselbe, worüber er sich soeben so schwer geärgert hat, er preisst die Liebe und hält alles auf, was er bisher mit komischem Eifer durchzusetzen suchte. Die Stelle ist geradezu ein komischer Höhepunkt. Aber Mottl streicht sie als undramatisch.

Der letzte Strich (Nr. 12) endlich verursacht eine schwere Störung der dramatischen Entwickelung. Nachdem die Freunde des Barbiers und die des Kadi sich wütend um die Kiste gestritten haben und ganz Bagdad und schliesslich der Kalif herbeigeeilt ist, findet sich in ihr statt der Schätze Selims der ohnmächtige Nureddin. Abul übernimmt es, ihn wieder zum Leben zu erwecken. Ich setze das Original und Mottls Änderung hier nebeneinander.

Cornelius.	Mottl.
Abul (entfernt alle Umstehenden von der Kiste, umschreitet dieselbe feierlich und beugt sich über Nureddin, ihm ins Ohr singend, indem er ihm auf die Schulter klopft).	Abul (entfernt alle Umstehenden von der Kiste, umschreitet dieselbe feierlich beugt sich über Nureddin, klopft ihm auf die Schulter und singt ihm ins Ohr).
Lass dir zu Füssen wonnesam mich liegen o Margiana!	Lass dir zu Füssen wonnesam mich liegen, o Margiana!
(Nureddin bleibt regungslos.)	(Er zupft ihn an Nase und Ohr, nimmt dann die Rose die Nureddin von Margiana erhalten, und lässt ihn daran riechen.)
Abul (zupft ihn an Nase und Ohr). An deine Hand die Lippen trunken schmiegen, o Margiana!	An deine Hand die Lippen trunken schmiegen, o Margiana!
(Er nimmt ein Riechfläschchen und hält es ihm unter die Nase.)	(Nureddin regt sich und erwacht.)
Auf deinem Munde lachet holde Fülle süsser Labe.	
(Nureddin bleibt regungslos.)	
(Abul nimmt die Rose, die Nureddin von Margiana bekommen und noch immer fest in Händen hält, und lässt ihn daran riechen.)	
Lass seinen Hauch mich atmen stillverschwiegen, o Margiana!	
(Nureddin regt sich und erwacht.)	

Das ist ein richtiger Kapellmeisterstrich mit allen seinen Übeln und seinen Alltäglichkeiten, der nur den Zweck hat Zeit zu sparen (er spart eine halbe Minute!) sonst hat er keine Daseinsberechtigung.
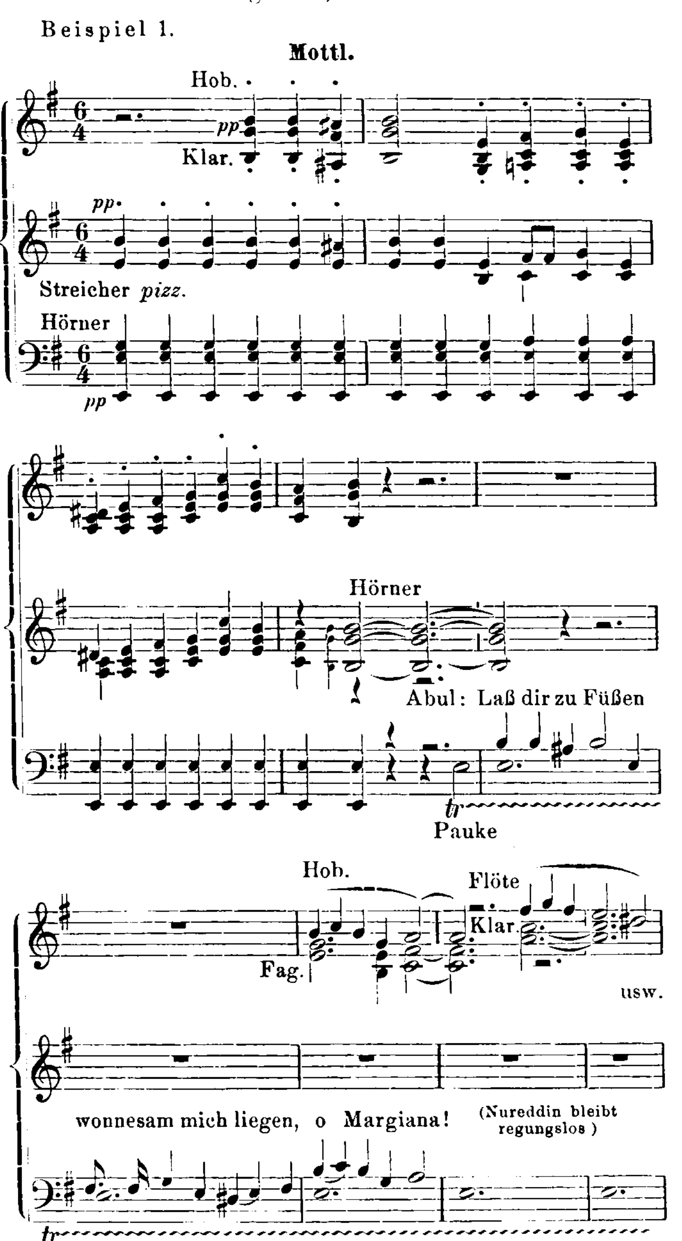
Aber diese Striche sind noch erträglich, sie erhöhen zwar die Wirkung des Werkes an keiner Stelle, geschweige denn, dass sie es erst aufführbar machen, aber auch ihr Schaden ist nicht so beträchtlich, dass der Wert der Oper in Frage gestellt würde, zudem können sie ja jeden Augenblick wieder aufgemacht werden.
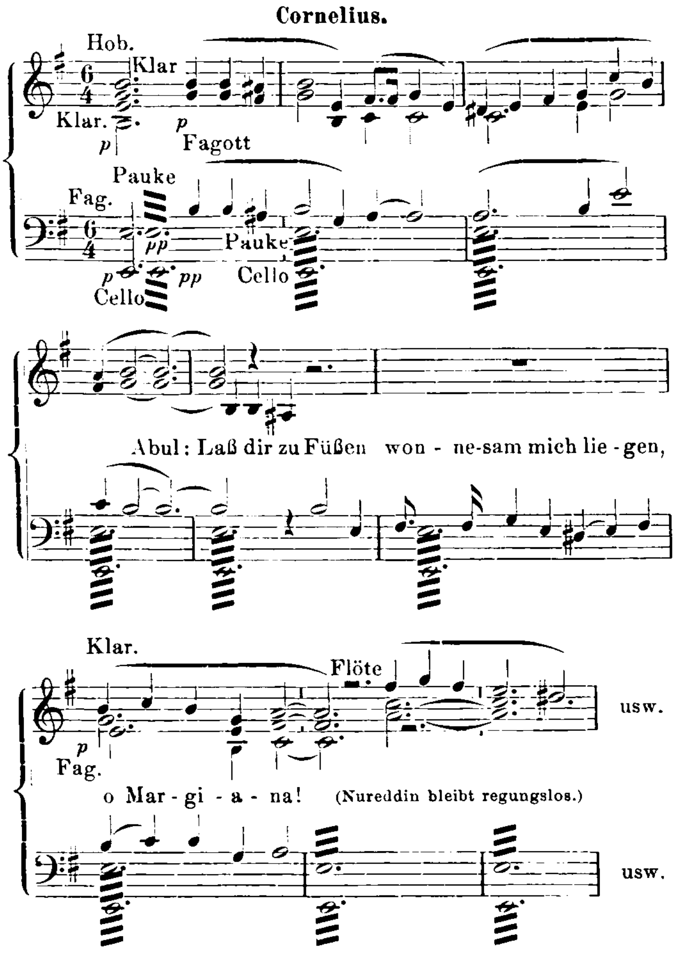
Ganz anders verhält es sich mit der Instrumentation. Mottl hat (er war damals 25 Jahre alt) die Partitur aller Corneliusschen Farben entkleidet und ihr ein prächtiges Wagnersches Gewand angezogen. Er hat dabei kaum einen Stein auf dem andern gelassen, die Takte sind zu zählen, die unberührt geblieben sind. Man müsste ein stattliches Buch schreiben, wollte man die Änderungen im einzelnen durchgehen. Man lässt sich Änderungen gefallen, wenn sie zu dicke Instrumentation beseitigen, die den Sänger deckt. Wenn aber Takt für Takt umgeworfen

wird, wenn Klarinetten mit Hoboen vertauscht werden und umgekehrt, das Holz mit den Violinen, die Harfe mit den Streichern, die Streicher mit dem Blech (!), wenn statt einer Solovioline der ganze Chor der 1. und 2. Violinen gesetzt wird, wenn schliesslich sogar ganz neue Themen hinzukomponiert werden, z. B. um eine Solovioline anzubringen, und überhaupt ununterbrochen neue Instrumente in die Partitur gesetzt werden, so geht das weit über die Grenzen des Erlaubten hinaus. Ich will nur einige wenige charakteristische Beispiele herausgreifen.

Beginnen wir gleich mit dem letzten Strich bei Erweckung Nureddins. Ich setze den Anfang der eben zitierten Stelle (Beispiel 1) und den Schluss beim Erwachen Nureddins in beiden Partituren nebeneinander. Man vergegenwärtige sich die Situation. Nicht nur die im Hause des Kadi versammelte Menge sondern auch das Publikum hält in dem Augenblick, wo die Kiste geöffnet wird, Nureddin für tot. Man ist zu toll mit der Kiste umgegangen, hat sie hin- und hergeworfen, auf den Kopf und dann wieder auf die Füsse gestellt, kurz man hat sie wie ein

Beispiel 1.





Paket auf der Post behandelt. Da verspricht Abul, der noch einen schwachen Schimmer Lebens in Nureddin bemerkt, ihn wieder zum Leben zu erwecken. Alles ist aufs Äusserste gespannt, eine schwüle erwartungsvolle Stille herrscht nach dem wüsten Getobe der vorhergehenden Szene in der ganzen Versammlung. Niemand glaubt an den Erfolg, nur die gravitätische Feierlichkeit Abuls macht die Menge stutzig. Wie fein schildert Cornelius diese Stimmung. Ein Tremolo auf E in den Celli und der Pauke von 30 Takten: drückt diese Stimmung wundervoll aus. Gerade die Verbindung von Pauke und Cello ist das Charakteristische. Das Cellotremolo gibt den Schauer des Schreckens, der Paukenwirbel das dumpfe Gespanntsein, beides zusammen das atemraubende Gefühl ängstlicher Erwartung wieder. Dazu die weichsten Klänge des Holzes, zwei Klarinetten und ein Fagott in hoher Lage. Es ist eine angsterfüllte Ruhe. Die Bläser geben durch das leise intonierte Liebeslied einen Schimmer von Hoffnung, der zugleich einen durch Abuls Gesang und Massnahmen gesteigerten komischen Effekt macht. Es ist eine hochdramatischer aber komischer Zug, den Cornelius mit der ganzen Sicherheit des Genies vollständig ergriffen und ausgenutzt hat. Was macht nun Mottl daraus? Er lässt das ganze Streichorchester in zappeligen Pizzikatovierteln vier Takte lang das Thema begleiten und zerstört dadurch sogar die Wirkung der halben Noten der Melodie. Die Hörner unterstützen diese nervöse Unruhe noch. Die Fagotte streicht er, dafür setzt er die Melodie in die spitzen Hoboen und den Klarinetten gibt er den Bass. Das Tremolo der Celli streicht er ganz und lässt die Pauke allein wirbeln, und

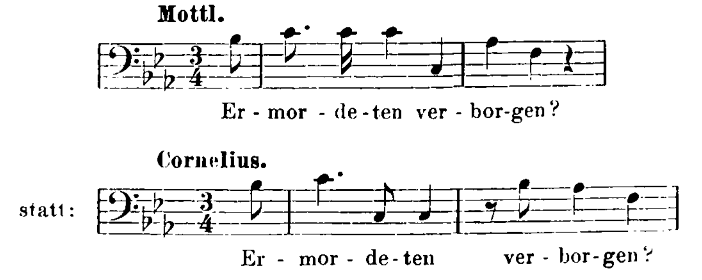
sie auch noch vier Takte später einsetzen. Da er ausserdem noch 13 Takte aus der Stelle herausstreicht, so wird die Spannung auf die knappe Hälfte reduziert und ihrer ganzen Wirkung beraubt. Den von den Holzbläsern einen ganzen Takt lang ausgehaltenen Schlussakkord der Melodie legt er in die plötzlich wie aus heiterm Himmel hereinfallenden Hörner (4. Takt des Beispiels). Und wenn Cornelius die Stimmung in feiner Steigerung durch die nur anderthalb Takte lang hinzutretenden Hoboen belebt, bringt Mottl bereits die süssen Flöten herein, die Cornelius erst bei Nureddins Erwachen jubelnd eintreten lässt. Die Stelle ist in ihrer Wirkung rettungslos umgebracht und man fragt sich erstaunt: Wozu? War das nötig? Noch schlimmer aber wird die Sache am Schluss der Stelle bei Nureddins Erwachen. Für diesen Moment (Beispiel 2) hat sich Cornelius die Streicher aufgespart, die den zweimaligen aufsteigenden Ansatz (Takt 1—3) bringen, der das allmähliche Aufwachen andeutet. Ein Crescendo im dritten Takte des Beispiels und die mf einsetzenden Kontrabässe bereiten den f-Paukenschlag im vierten Takt vor, mit dem Nureddin erwacht und pp einsetzt. Die Hoboen mit ihrem helleren Klang übernehmen die Melodie und nun erst treten die jubelnd aufsteigenden Flöten hinzu. Das Triangel verstärkt die Freude und giesst seinen glitzernden Glanz über die ganze Stelle aus. Mottl lässt die Streicher schweigen und sie erst dort einsetzen, wo sie Cornelius wieder schweigen lässt, nämlich beim Einsatz Nureddins. Die aufsteigenden Seufzer der Violinen gibt er den Hoboen und Klarinetten, das schöne das Erwachen Nureddins vorbereitende Crescendo sowie der f-Paukenschlag beim Erwachen selbst bleiben überhaupt weg. Während das ganze Orchester bei Nureddins Erwachen aus der Tonica in die Dominante umschlägt, lässt Mottl den Pauken ihr E, also den Grundton der Tonica ruhig weiter wirbeln und ruft so eine übelklingende Dissonanz E, H, Dis, Fis hervor. Endlich führt er statt des Triangels das Allerweltsinstrument die Harfe ein. Den schönen Wechsel der aufsteigenden Achtel zwischen Flöten und Klarinetten zerstört er, indem er die Achtel nur den Flöten gibt, die Wirkung der Stelle ist getötet.

Dieses Aufsparen von Instrumentalgruppen, das Cornelius von Beethoven gelernt hat, der darin ein unerreichter Meister ist, wendet Cornelius sehr oft im Barbier an. Z. B. spart er sich die grosse Trommel für die Stelle „Backbarah, der Dickbäuchige" zu einem Forteschlage auf. Auf solche Feinheiten nimmt Mottl wenig Rücksicht, wie wir im folgenden Beispiel sehen werden.
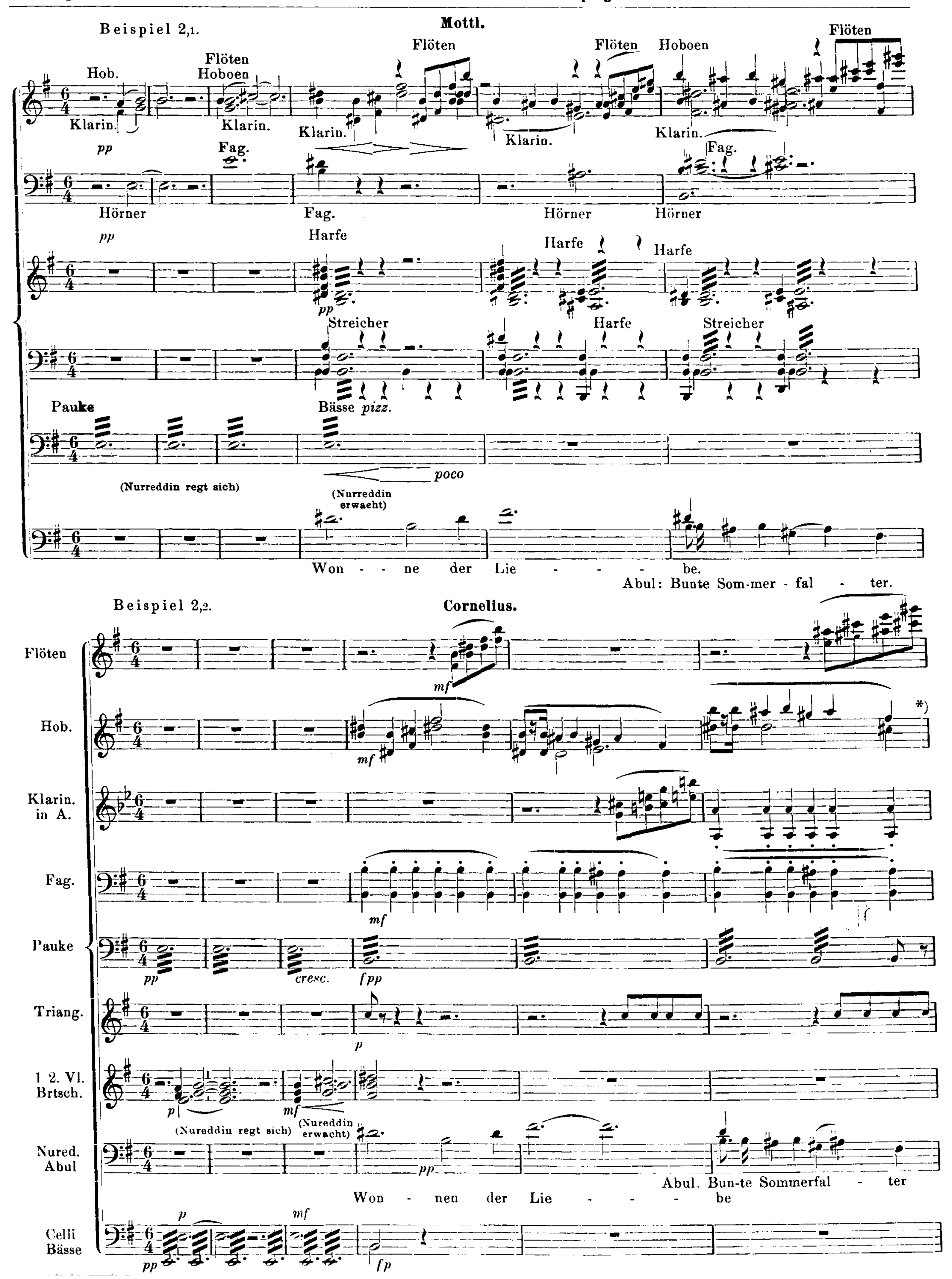
Abul hat dem Nureddin das Horoskop gestellt und verkündet ihm feierlich: „Du hast gewählt die beste Zeit auf Erden, die man nur wählen kann, rasiert zu werden!" Diese feierliche Erklärung bekräftigt Cornelius durch den Einsatz des ganzen Orchesters, während er vorher nur Streicher verwandte. Das Blech lässt er zum erstenmal bei „wählen kann" eintreten und das Ganze wird durch einen geheimnisvollen pp-Akkord des Blechs abgeschlossen. Dieser pp-Akkord ist nachdem man bisher Streicher gehört hat und nach dem Dazwischenfahren des ganzen Orchesters im Forte von einer überwältigend komischen Wirkung. Mottl zerstört den Effekt dadurch, dass er das Blech bereits bei „die beste Zeit" pp einsetzen lässt. Ausserdem nimmt er dem pp-Akkord auf der Schlussfermate die Hörner und bringt durch beides den Witz um jede Wirkung.

Um noch einen der vielen Fälle zu erwähnen, wo Mottl die Partitur durch „Verwagnerung" jeden Stils und aller Corneliusschen Eigenart beraubt hat, sei noch eine Stelle aus dem zweiten Akt angeführt. Nach dem Liebesduett versinken Margiana und Nureddin ganz in Wonne. Weltenrückt geben sie sich ihrer Liebe hin, die Erde verschwindet für sie, sie hören nichts mehr von dem, was um sie vorgeht, für sie existiert nur das Eine, sie haben sich gefunden. Diese Stimmung wird von Abul durch die kurz in sie hineingeworfenen Zeilen des Liebesliedes „Lass dir zu Füssen" unterbrochen. Abul wird von unruhigen Pizzikati begleitet, während die Weltentrücktheit der beiden Liebenden lediglich von Wonneschauern der tremolierenden Streicher getragen wird. Das war Mottl zu blass, zu wenig wagnerisch satt gefärbt und so instrumentiert er alles um. Ich bringe vier Takte aus dieser Szene (Beispiel 3), das in seiner unglaublichen Übermalung kaum einer Erläuterung bedarf. Nur auf die Posaunen und Trompeten und das von Mottl dazukomponierte Thema der Flöten, Klarinetten und der Harfe im dritten Takte, das eine Verkürzung der Melodie Margianas ist, sei besonders hingewiesen. Wenn derartige Übermalungen noch erlaubt sein sollen, wo kommen wir dann hin! Was würde man sagen, wenn es gewagt werden sollte, Haydn, Mozart oder Beethoven so zu modernisieren. Mit demselben Rechte könnte man die Sixtinische Madonna neoimpressionistisch übermalen.
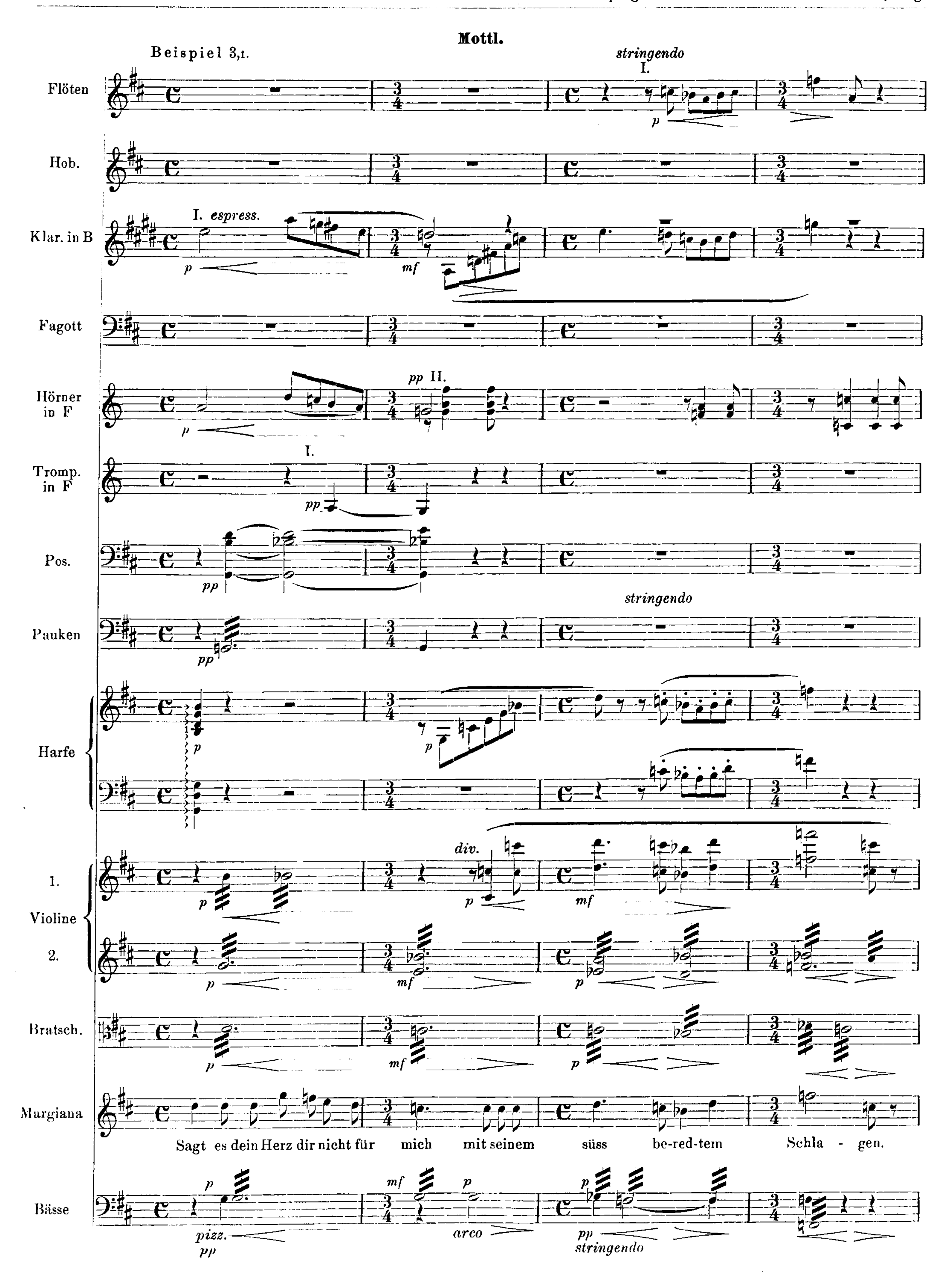
Eine solche Übermalung und Umkomposition wie im letzten Beispiel findet sich keineswegs vereinzelt. Wir treffen sie an einer Menge von Stellen durch die ganze Partitur hindurch. Überhaupt sind nur typische Beispiele herausgegriffen. Man könnte Dutzende andere nehmen, sie finden sich fast auf jeder Partiturseite. Es wird geradezu gewüstet. Chorstellen werden hinzugeschrieben, andere werden gestrichen, statt eines Solocellos wird der ganze Chor der Violinen geschrieben, bei Bostanas Auftritt im ersten Akte wird der feine Orchesterwitz dadurch zerstört, dass die Bässe aus den Fagotten in die Celli gelegt werden. Überhaupt zeigt Mottl für feine Witze wenig Verständnis. Das Rattengift, das sich Alnaschar verschreibt wird von Cornelius mit sehr einfachen Mitteln köstlich gemalt (Beispiel 4). Mottl verdirbt die Wirkung vollständig. Ich frage warum setzen die Hörner schon auf dem ersten Viertel ein, das bei Cornelius Generalpause ist, warum wird das erste Fagott durch zwei Klarinetten und eine Hoboe ersetzt und was hat sich Mottl gedacht, als er die betonten spitzen Staccati der Bläser in einen harmlosen gebundenen Gang verwandelte? Änderung der Phrasen in den Singstimmen, Deklamationsänderungen usw. finden sich in grosser Zahl. Dass sie nicht immer besser sind beweist z. B. die Stelle: „wo habt ihr den Leichnam des



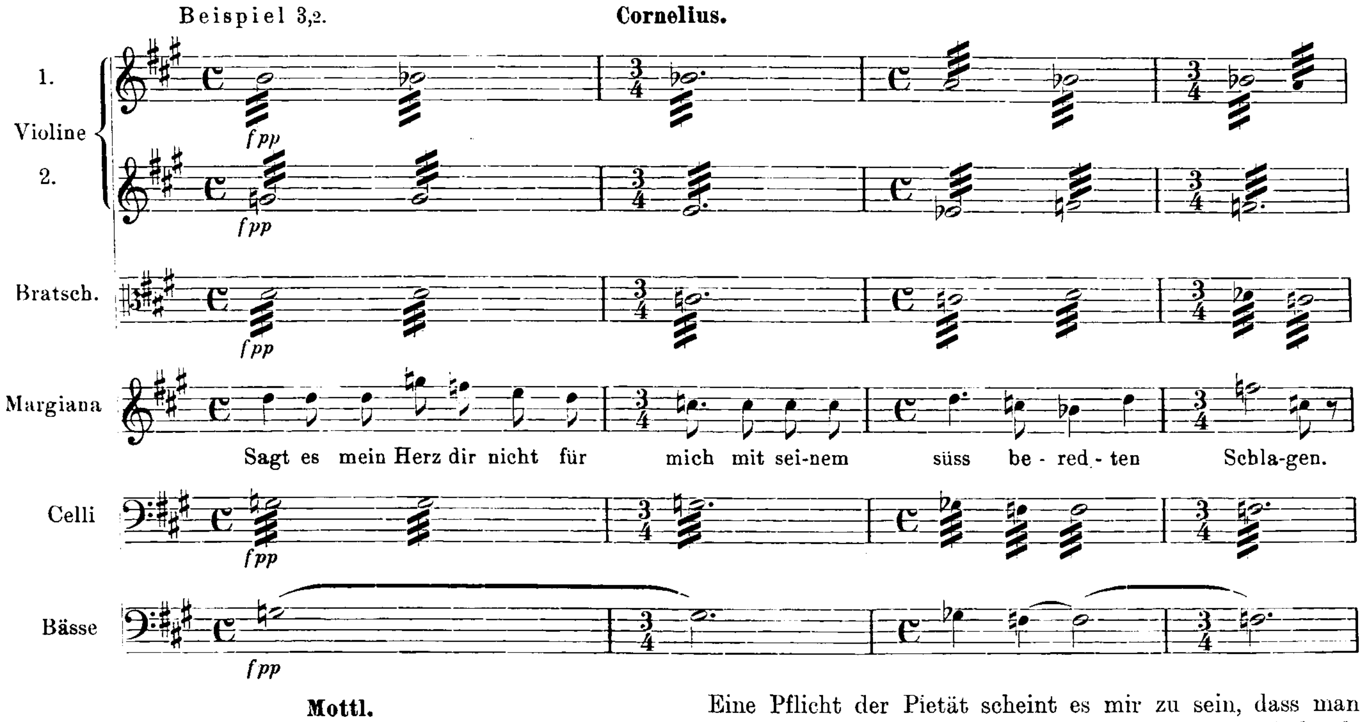
Die gegebenen Beispiele schaffen genügende Klarheit. Wer sich weiter orientieren will, der lese Max Hasses vorzügliche Schrift: Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad, Leipzig, Breitkopf & Härtel. Dort ist z. B. das grosse Liebesduett, das ebenfalls seines Stils gänzlich

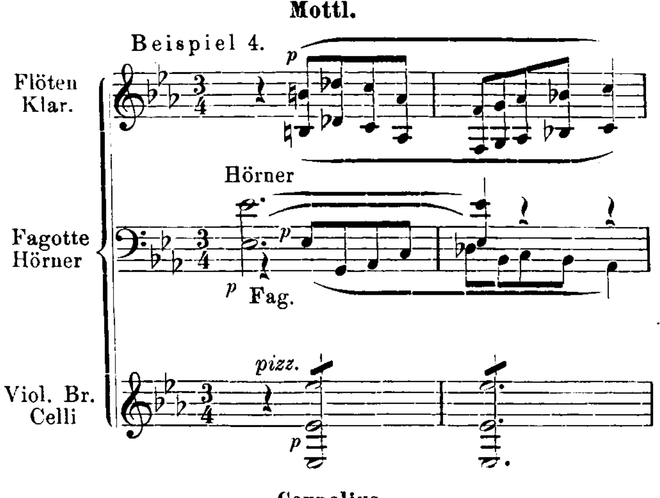


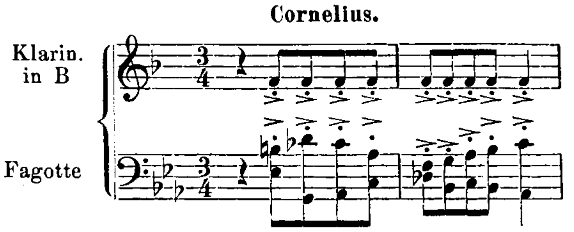
*) In der Partitur steht c. Ich erlaube mir, diesen offenbaren Druckfehler zu verbessern.



Mottl.
Beispiel 3,1.
stringendo
Flöten
Hob.
Klar. in B
I. espress.
Fagott
Hörner in F
pp II.
Tromp. in F
Pos.
Pauken
stringendo
Harfe
div.
1. Violine 2.
Bratsch.
Margiana
Sagt es dein Herz dir nicht für mich mit seinem süss be-red-tem Schla - gen.
Bässe
pizz.
arco
stringendo







beraubt ist, ausführlich durchgegangen. Ich habe hier nur Beispiele gebracht, die dort nicht erwähnt sind.

Dass Mottl und Levi in ehrlicher Überzeugung und mit gutem Willen gehandelt haben bezweifelt kein Mensch. Aber sie haben sich in der Form, durch die sie die fast vergessene Oper wieder zum Leben erwecken wollten, vollständig vergriffen. Die Sache kann gar nicht besser beleuchtet werden als durch die Worte, die der Sohn von Peter Cornelius an Mottl richtete: „Kein Mensch bezweifelt, dass Sie besser instrumentieren können als Cornelius. Aber darum handelt es sich gar nicht, sondern die Frage lautet, welches ist die stilgemässere Partitur? Und da ist die Antwort nicht zweifelhaft. Lassen wir doch die Toten ruhen und fragen lieber nach der Pflicht der Lebenden. Eine Pflicht der Pietät scheint es mir zu sein, dass man einen Künstler in seiner eigenen Sprache zur Nachwelt reden lässt, auch selbst dann, wenn seine Fehler dabei zum Vorschein kommen. Vollkommen ist keiner, auch die Grössten waren es nicht. Mein Vater gehörte nicht zu ihnen, er ist ein Kleinmeister und als solcher hat er noch dazu manche Mängel, aber eins kann ihm niemand ableugnen: Stil. Der Stil des Barbier wird aber durch die neue Instrumentation, so glänzend und wirksam sie auch in ihrer Gesamtheit an und für sich sein mag, getrübt." Das ist sehr bescheiden gesprochen, denn der Stil des Barbier wird durch die Mottlsche Instrumentation vollkommen zerstört und kein geringerer als Hans von Bülow hat die Arbeit Mottls einen „Mord der Partitur" genannt.

Mottl rettet weder durch seine Instrumentation noch durch seine Striche die Aufführbarkeit des Barbiers. Selbst nicht von dem extremen Standpunkt des Theaterpraktikers, der den Wert einer Oper in erster Linie nach dem Kassenerfolg beurteilt. Und wenn Muck den Kassenerfolg durch weitere Striche zu heben sucht, so ist er sicher im Irrtum. Durch Verstümmelungen macht man selbst dem heutigen völlig verflachten Publikum keine noch so feine Sache schmackhaft. Im Gegenteil, ich bin der Überzeugung, dass die ungekürzte Originalgestalt wirksamer sein wird als die zusammengestrichene Oper. Man mache die Vorgänge in ihrer vollen Komik deutlich, dann wird auch der verkehrte Einwand, die Oper sei arm an Handlung, verstummen. Vor allem riskiere man, den Barbier auch auf die Gefahr hin zu geben, dass nur 300 M. in der Theaterkasse sind. Man bereite das Publikum durch die Presse vor, man erziehe es dadurch und man gewöhne es daran, die feinere Kost zu geniessen statt der rohen derben Speisen der Veristen, in deren Fusstapfen leider neuerdings auch Wolf-Ferrari getreten ist. Die Kunst kann heute nur auf zwei Wegen gehoben werden, entweder man lässt die schon so heruntergekommene noch so weit sinken, bis es selbst das verflachte Publikum nicht mehr verträgt oder man bringe ihr auch dann und wann Opfer und setze dem Publikum auch bessere Sachen würdig aufgeführt vor, selbst wenn die Kasse einen Schaden leidet, denn unsere Bühnen

sind schliesslich nicht nur dazu da, gute Kasse zu machen. Auch die Minderheit des Publikums, die sich lieber an echter wahrer Kunst erfreut als an groben äusserlichen Effekten verdient Berücksichtigtung. Mindestens könnte man an die grösseren Bühnen, die nicht mit der Existenz zu kämpfen haben und nicht lediglich von der Tageseinnahme abhängig sind, die Forderung stellen, auch einmal nur den rein künstlerischen, feinmusikalischen Standpunkt walten zu lassen und den Barbier ungekürzt im Original zu bringen. Zudem hat die Oper, seitdem sie am 10. Juni 1904 in Weimar wieder im alten Gewande über die Bühne ging, in vielen Aufführungen ihre Lebensfähigkeit glänzend bewiesen. Aber die Tradition: Eine Bühne macht es der andern nach. Und so kommt es, dass Kapellmeister, Theaterdirektoren, Sänger für Mottl warm eintreten, ohne die Originalpartitur und die Tiefe der Mottlschen Eingriffe genauer zu kennen. Sie meinen, Mottl habe sich darauf beschränkt, einige Rauhigkeiten zu glätten. Aber mit welcher alles erlaubte Mass übersteigenden Kühnheit und Eigenmächtigkeit er vorgegangen, das wissen die wenigsten. Und darauf wieder einmal deutlich hinzuweisen ist der Zweck dieser Zeilen.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Unsere „Gesellschaft der Musikfreunde" veranstaltete am 5. Januar ein „ausserordentliches" Orchesterkonzert. Das Hauptinteresse wandte sich in demselben zwei illustren Gästen zu: Herrn Adolf Brodsky, dem jetzt in Manchester ansässigen, ausgezeichneten Violinvirtuosen, der 1851 zu Taganrog (Russland) geboren, durch Hellmesberger in Wien ausgebildet wurde und später durch eine Reihe von Jahren Professor am Konservatorium in Leipzig war, dann Frau Anna Medek, der ebenso stimmbegabten als temperamentvollen und edel empfindenden Primadonna der Budapester Hofoper, vom vorigen Jahr her bei uns noch in bestem Andenken. Herr Brodsky, dem u. a. das Verdienst gebührt, Tschaikowskys heute so allbeliebtes Violinkonzert 1881 in Wien eingeführt zu haben — worüber Hanslick damals unbegreiflicher Weise schrieb: wenn Musik überhaupt stinken könnte, so wäre es diese!! — machte uns jetzt mit dem vielfach von Brahms beeinflussten, hauptsächlich technisch interessanten, aber auch musikalisch wertvollen (im zart empfindenden Andante besonders klangschönen) Violinkonzerte Edward Elgars bekannt, entzückte aber noch mehr durch sein in jeder Hinsicht vollendetes Meisterspiel in J. S. Bachs hier längere Zeit nicht gehörtem prächtigen Amoll-Konzert und der diesem eingefügten, ebenso stilvollen, als dankbaren Kadenz Hellmesbergers. Frau Medek, die wir voriges Jahr hier in einem der vielen Jubelkonzerte zu des Meisters 100. Geburtstag als berufene Wagner-Sängerin kennen lernten, wandte diesmal ihr bestes dramatisches Können und Empfinden an eine textlich und musikalisch auffallend Wagner verwandte Aufgabe: eine grosse, glutvolle Szene aus Peter Cornelius' leider unvollendet gebliebener Oper „Gunlöd". Nur die Textaussprache hätte hier noch deutlicher sein können, während sie in einem von ihr auch sehr fein pointierten französischen sogenannten „Chanson perpétuelle" (Dichtung von Charles Cros, Musik von dem erst in neuerer Zeit hier mehr bekannt werdenden Massenet- und César Franck-Schüler Ernest Chausson † 1899) wenig zu wünschen liess. Selbstverständlich wurden beide Gäste für ihre trefflichen Leistungen durch lebhaften Beifall belohnt. Letzteren erhielt aber auch im reichsten und verdienten Masse das von F. Schalk geleitete Konzertvereins-Orchester für die hiesige Erstaufführung der neuen „Ballett-Suite" von M. Reger, die für mein Empfinden zu des Komponisten liebenswürdigsten und schon fürs erste Mal Hören eingänglichsten Schöpfungen gehört: sechs knappe Sätzchen: ein recht ballettmässige festliches „Entrée", hierauf eine schmachtende „Colombine", von der sich der quasi Richard Straußsche Humor (à la „Eulenspiegel") als „Harlequin" um so hübscher abhebt; sodann wieder ein zärtlicher leiser Dialog „Pierrot und Pierette" in einem einschmeichelnd melodiösen sentimentalen Wiener Operettenwalzer (à la Lehár) übergehend, treffend „Valse d'amour" betitelt — und zum Schluss ein rauschendes, effektvolles „Finale". Eröffnet wurde das Konzert mit der schönen Ouvertüre zu Cherubinis „Wasserträger", die in gar manchem Besucher das Verlangen erweckt haben mag, die gemütvolle Oper wieder im Theater zu hören. Besonders der unermüdliche Direktor unserer „Volksoper", Rainer Simons, könnte sich das ad notam nehmen.

Unter den bisher im neuen Kalenderjahr 1914 veranstalteten Konzerten seien für heute nur das von der eminenten Harfenvirtuosin Frl. Mizzi Mick im Verein mit dem tüchtigen Cellisten Walter Lenck gegebene und der überaus genussvolle „Bach"-Abend des dänischen Pianisten Bernhard Philipsen kurz erwähnt. In das erstgenannte Konzert lockte uns hauptsächlich eine hochinteressante Rarität: nämlich das reizend melodiöse Doppelkonzert, welches der jugendliche Mozart bei seinem zweiten Aufenthalt in Paris 1778 für Flöte und Harfe und zwar der individuellen Virtuosität eines aristokratischen Paares, des Herzogs von Suisse und seiner Tochter, gleichsam „auf den Leib" schrieb. (Cdur, Köchel 299.) Nun die jetzigen Wiener Mozart-Interpreten, als Flötist Herr Albert Weinschenk, vor der Harfe eben Frl. Mick standen ihren gefeierten Pariser Vorgängern gewiss nicht nach, waren diesen gegenüber noch durch die seither dem Mozartschen Doppelkonzerte hinzugefügten, ebenso stilvollen, als dankbaren Kadenzen von Karl Reinecke bedeutend im Vorteil. Frl. Mick exzellierte dann noch besonders in einem Harfensolovortrag (einer Fantasie über Schubertlieder von H. Ternicek), dem sie als stürmisch verlangte Zugabe die bekannte vom Klavier für ihr Berufsinstrument übertragene „Serenata" M. Moszkowskys folgen liess. Der Cellist Lenck wirkte am günstigsten durch seine edlen Kantilenen in einer wunderschönen viersätzigen Duo-Sonate (Gmoll) von Händel. Das begleitende Orchester war an diesem Abend jenes des Musikvereins Haydn, mit gewohnter Umsicht geleitet von seinem ausgezeichneten Dirigenten Kamillo Horn. An Herrn Philipsens „Bach"-Abend hörte man ausser zwei allbekannten Kabinettsstücken aus dem „Wohltemperierten Klavier" (Präludium und Fuge Fmoll des zweiten Teiles) nur von Hans Thornton (einem in Wien ansässigen trefflichen Musiker und Musiklehrer) fürs Klavier übertragene Orgelstücke; eines herrlicher als das andere und durchweg kongenial wiedergegeben: Präludium und Fuge Adur — Dorische Toccata und Fuge Dmoll — Präludium und Fuge Amoll. Letztgenanntes Meisterstück ist durch Liszts imposante Klavierbearbeitung (die vom pianistischen Standpunkt wohl auch wirkungsvoller) völlig populär geworden, noch orgelmässiger hörte sich aber auf dem Klavier Herrn Thorntons Übertragung an, welche wie seine übrigen höchstverdienstlichen Bach-Bearbeitungen bisher Manuskript geblieben. —

Nun nur noch ein ganz kurzer Rückblick auf einige an dieser Stelle noch nicht erwähnte Konzerte aus dem Kalenderjahr 1913. Da möchten wir zunächst des in seiner Art unübertrefflichen „Wiener Männergesangvereines" gedenken, welcher in seinem zweiten Saisonkonzerte das neue grosse Chorwerk „König Laurins Rosengarten" von Fr. Volbach zu ebenso durchschlagender Wirkung brachte, als sie demselben bei der Uraufführung in Wiesbaden (in Nr. 50 des vorigen Jahrganges unserer Zeitschrift besprochen) vergönnt gewesen. In einem Mitgliederkonzert des Tonkünstler-Orchesters hörte man eine neue sinfonische Fantasie von Dr. Anton Kojić mit der bedeutsamen Überschrift „Es muss sein" (bekanntlich aus dem Finale von Beethovens letztem Quartett op. 135 Fdur herübergenommen, aber hier lange nicht so überzeugend durchgeführt, als dort, immerhin anregend und instrumentales Geschick verratend) — der Autor wurde hiernach freundlich gerufen — ferner gleichfalls als Novität ein Lied mit Orchester, „Gabe" betitelt, von Lisa Marie Mayer, eine artige Damenarbeit, die namentlich der Sängerin Frl. Klara Musil von der Volksoper verdienten Beifall einbrachte. Über welche ansehnliche Kehlenfertigkeit Frl. Musil verfügt, bezeugte sie an demselben Abend durch die stürmisch beifällige Wiedergabe einer enorm schwierigen Koloraturarie „Popoli di Tessaglia", welche Mozart für die ungemeinen Stimmmittel seiner koketten Mannheimer „Flamme" von 1777—78, Aloisia Weber (später

als „Frau Lang" seine Schwägerin) komponierte. Den italienischen Text nahm er hierzu merkwürdiger Weise aus dem Calzabigischen von Glucks „Alceste", an welchen Meister er auch durch das grossartig pathetische einleitende Rezitativ der Arie (Köchel 316) erinnert, deren Schluss geradezu exorbitante Anforderungen an die Gesangstechnik stellt. Den Vogel schoss an diesem Abend Margarete Gelbard mit dem prächtigen solistischen Vortrag des unverwüstlichen Weberschen Konzertstückes mit Orchester (Fmoll) ab. Das Orchester allein eröffnete unter Nedbals gewohnt feuriger Leitung mit einer durchaus entsprechenden Aufführung von Beethovens 8. Sinfonie. Unter den ständigen Wiener Konzertpianistinnen können wohl Frau Vera Specht-Schapira und Frl. Hedwig v. Andrassfy um die Palme ringen. Zeigt sich die erstgenannte an eigentlicher Bravour vielleicht noch überlegen (was sie neuerdings auch wieder in R. Strauss' Konzert an dessen „Burleske" mit Orchester glänzend bewies), so möchten wir die andere, Frl. v. Andrassfy, durch ihre innere Wärme, ihre begeisterte Hingabe an jedwede bedeutende künstlerische Aufgabe noch höher stellen. Daher sie denn auch jüngst wieder an einem selbständig veranstalteten Abend sowohl mit Beethovens unsterblichem Esdur-Konzert als dem noch weit schwierigeren, in seiner Art auch bedeutsamen in Edur d'Alberts (vom Komponisten dirigiert) wahre Triumphe feierte.

Als Meisterinterpreten auf zwei Klavieren stellten sich die Herren L. Sirota und S. Wolfsohn vor: man kann M. Regers Variationen über ein Beethoven-Thema (aus den Bagatellen op. 119) und eine Rachmaninoffsche Suite nicht vollendeter spielen — und zwar bis ins kleinste Detail.

Der junge Geiger Frank Gittelson spielte Bachs „Ciaconna" geradezu unübertrefflich und erweckte hiermit wahre Begeisterung. Wer das in seiner Art einzige Stück kennt, weiss, welches Lob wir vorstehend ausgesprochen.

Mit dem Programm für das fünfte philharmonische Konzert (11. Januar) hatte es sich F. Weingartner recht leicht gemacht. Haydns Militärsinfonie in G, die vier berühmten Orchesterstücke aus Mendelssohns „Sommernachtstraum" (Ouvertüre, Scherzo, Notturno, Hochzeitsmarsch), — zum Schluss Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 3: gewiss lauter herrliche Sachen (besonders die zwei letztgenannten Nummern), aber so allbekannt und unserm unübertrefflichen Orchester so eingewöhnt, dass es dieselben auch ohne Dirigenten und ohne irgend eine Probe hätte vollendet spielen können. Wie es ja auch diesmal wieder geschah. Gleichsam nur als Lückenbüsser waren zwei kurze Orchester-Préludes eingeschoben aus der Musik, welche Debussy zu dem Mysterium „Le Martyre de Saint Sebastian" von G. d'Annunzio geschrieben. (Uraufführung im Pariser Chatelet 22. Mai 1911.) Im ersten Akt vollzieht sich das Lilienwunder. Im Augenblick, da sich der heilige Sebastian dem Märtyrertod weihen will, erglühen die Lilien im Lilienhofe im übernatürlichen Lichte und er ruft, in himmlischer Verzückung: „Je danse sur l'ardeur de lys. Gloire o Christe roi!" Der zweite Akt zeigt die „Chambre magique", einen mit wunderbarer Symbolik erfüllten Raum. Die Zweifler begehren vom heiligen Sebastian göttliche Zeichen. „La maladie de fièvres" wird geheiligt, bezüglich geheilt. Die Heilung geschieht unter magischen Wunderzeichen. Die vorstehend geschilderten Szenen hat Debussy für seine beiden „Préludes" zu exquisitester Tonmalerei ausgenützt. Im ersten alles ganz leis gehalten, dämmerig, archaistische Harmonien, nur beim „Aufglühen der Lilien" sich der Tonsatz (Lent, doux et soutenu) etwas belebend. Aus der bescheiden klassizistischen Instrumentation sich nur Waldhorn, Bassklarinette und zwei Harfen „moderner" heraushebend. Im zweiten Stück werden durch Hinzutritt dreier Posaunen und Tuba, Cymbales, Tamtam, Celesta und einer dritten Harfe raffiniert neue Klangwirkungen erzielt. Eine seltsame Art Tremolo soll vielleicht das Fieberfrösteln der Kranken ausdrücken. Bei dieser an und für sich gewiss geistreichen und interessanten instrumentalen Kombination ist aber nicht der geringste thematische Kern. Mit solcher zerfliessenden Quallenmusik darf man unserm überwiegend konservativ gesinnten philharmonischen Publikum nicht kommen und es wurde daher der vereinzelte Applaus gewisser Hypermoderner energisch niedergezischt. Und sodann welch demonstrativer Beifallssturm bei Beginn und nach der Leonoren-Ouvertüre! Wie klein sich da der arme Debussy ausnahm gegen den Tonriesen, welchen er in einem eigens für die Wiener „Neue Freie Presse" geschriebenen Neujahrsartikel (1913) des „Ungeschmackes" zu zeihen die Kühnheit hatte!



Berliner Brief

Von Dr. Walter Paetow

Von Jahr zu Jahr kann man wieder die Erfahrung machen, dass sich im musikalischen Leben alles, aber auch alles verschoben hat. Ich rede nicht von dem Massenangebot im allgemeinen, — obwohl trotz aller Klagen und Proteste darüber noch längst nicht das letzte Wort gesprochen ist; aber auf eine Einzelerscheinung möchte ich hinweisen, die noch jüngeren Datums ist und schwere Gefahren in sich birgt, — das ist das Wunderkindergeschäft, wie es sich gerade in dem Getriebe des hinter uns liegenden Jahrzehntes herausgebildet hat. Das Wort „Wunderkind" hat seine eigentliche Bedeutung, wie sie etwa auf Mozart — um ein leuchtendes Beispiel zu nennen — zutraf, nach und nach verloren; man muss jetzt den Ton auf die letzte Silbe: „Kind" legen! Wer sich einigermassen über den Durchschnitt erhebt, muss heutzutage schon als „Kind" an die Öffentlichkeit gezerrt werden, um zumeist alle grossen Musikstädte unsicher zu machen, und dann, wenn genügend goldene Lorbeeren gesammelt sind, einige Zeit zu verschwinden — oft bis zu einem kümmerlichen Wiedersehen! Wir haben freilich gerade in jüngster Zeit auch Beispiele anderer Art gehabt, wie den jungen Korngold, — aber wir haben auch die weitere Erfahrung machen müssen, dass sich der Geschäftsbetrieb noch weiter ausgedehnt hat und ganz neue Triks geübt werden, um das Publikum für eine ungewöhnliche Erscheinung zu interessieren. Eine neue Figur ist der Wunderjüngling! — im Gegensatz zum Wundermann! der vorläufig noch diese Art der Reklame zu verzichten vorzieht! Und damit nicht genug! In unseren vorgeschrittenen Zeiten genügt eine Wunderbegabung nicht mehr; das Neueste ist, dass sich ein junges Menschenkind nach den verschiedensten Richtungen hin als Wunder zu erweisen hat. In Berlin konnte man unlängst einen etwa sechszehn Jahre alten Kunstjünger kennen lernen, der sich als Dirigent, Komponist und Pianist einem verehrlichen Publikum geziemend empfahl. Er heisst — was der Ordnung halber angemerkt sei — Georg Szell und ist, wie das anders nicht gut sein kann, freundlich begrüsst worden. Aber was soll uns eine derartige unheimliche Vielseitigkeit lehren? Was nützt es uns, wenn wir feststellen können, dass sich unsere Jugend von Bruckner und Richard Strauss jetzt mehr beeinflusst zeigt, als ein vorangegangenes Geschlecht? Diese Art des „Wunderkinder-Jünglingstums" führt zur Spielerei und kann einer nicht sehr starken Natur zu ewigem Verderben werden. Die gesunde Entwicklung einer guten Veranlagung wird solchermassen leichter gehemmt als gefördert.

Von den Kammermusiken der heimischen und fremden Vereinigungen ist ausser eines Abends von unserem Klingler-Quartett eines Konzerts vom Sevcik-Quartett zu gedenken. Das Klingler-Quartett erinnerte an den englischen Komponisten Francis D. Tovey, auf den, wenn ich nicht irre, einst Joseph Joachim hingewiesen hat und den er für einen besten und gründlichsten Kenner deutscher Musik hielt, in Sonderheit der Bachschen Kantaten. Die Liebe zu deutscher Musik leuchtet jedenfalls aus jedem Takte dieses neuen Werkes hervor, das in strengen Formen gehalten ist und zu keinerlei besonderen Erregungen Anlass gibt; eine vornehme, diskrete Natur sucht nach musikalischem Ausdruck und findet bei denen, die ihr willig folgen, schwerlich einen Widerstand. Freilich, — als dann Robert Schumann mit seinem Adur-Quartett zu Worte kam, das „Klinglers" in aller Frische und auch ganz im romantischen Empfinden spielten, schlugen die Herzen doch höher. — Das Sevcik (Lhotsky)-Quartett, dem man immer gern begegnet, erfreute nach dem Dvorákschen Esdur-Quartett durch eine sehr sorgliche und temperamentvolle Wiedergabe

des Desdur-Quartetts von Ernst von Dohnányi (op. 15), — eines Werkes voller Ursprünglichkeit und klanglichem Reiz, das man in unserer neueren Literatur nicht missen möchte.

Wie ich schon in meinem vorigen Briefe erwähnte, bleibt die Zahl der Orchesterkonzerte, bei denen bekannte und unbekannte Dirigenten unseren verschiedentlichen Orchestern ihren Willen aufzuzwingen wissen oder doch versuchen, trotz der Wagner-Aufführungen sehr gross. Zu grossen Heldentaten haben es die jüngeren dieser unternehmungslustigen Herren nicht eben gebracht; um nur einen nicht unbeachtet zu lassen, nenne ich Herrn Rieck, der sich mit dem Blüthner-Orchester um die Einführung einer Sinfonischen Ouvertüre von A. Scharrer bemühte. Scharrer ist den Berlinern durch seine Wirksamkeit als Lehrer des Philharmonischen Orchesters bekannt, seit einer Reihe von Jahren aber in Baden-Baden tätig. Seine Sinfonische Ouvertüre ist einer freundlichen Aufnahme begegnet, die man ihr wegen ihrer glatten Form und ihrer geschickten Instrumentierung gern gönnen mag. Zu einem Für oder Wider fordert sie nicht heraus, — ebensowenig wie das Dirigententalent Erich Riecks, der sich durch Temperament auszuzeichnen scheint, aber z. B. mit Paul Goldschmidt (als Solisten) von Liszts Adur-Konzert doch nur eine getrübte Vorstellung weckte. Bewährter Meisterschaft konnte man sich dafür an einem Brahms-Abend erfreuen, den Fritz Steinbach mit dem Philharmonischen Orchester gab, unter Mitwirkung von Bronislaw Huberman und Hugo Becker. Schon in der Probe konnte man sich davon überzeugen, dass Steinbach in der Auslegung der Ddur-Sinfonie, in der „Begleitung" des Doppelkonzerts und des Violinkonzerts von Brahms ein unerreichter Meister ist. Man begreift, dass er neuerdings immer eifriger dahin wirkt, auch bei den Engländern das rechte Verständnis für Brahms zu fördern, der doch selbst nicht allzuviel von ihnen erhoffte. Ein selbstloser künstlerischer Pionier an der Arbeit — wir haben wohl doch weit mehr Idealisten unter uns, als wir es ahnen.

* * *

An dem Tage, da diese Zeilen zum Druck nach Leipzig ihren Weg nehmen, hat das Mozartfest begonnen, das Fritz Rückward zur Förderung des Salzburger Mozarteums veranstaltet. Es gab ein Vormittagskonzert, bei dem Max Fiedler dirigierte, Lilli Lehmann sang und Arthur Schnabel das Dmoll-Klavierkonzert zu höchster, hinreissender Wirkung brachte. Es war ein verheissungsvoller Anfang, dem wohl ein guter Fortgang beschieden sein wird. Davon das nächste Mal!



Bizet-Erinnerungen

Wenn bei uns der Name Bizet ausgesprochen wird, denkt ein jeder an die wundervolle Carmenmusik; kaum einer aber weiss, dass Bizet vor diesem, seinem Meisterwerke auch eine Reihe anderer Opern geschrieben hat, die eine nach der anderen durchfielen, obwohl Bizet schon in früher Jugend als musikalisches Wunder galt, mit 14 Jahren im Konservatorium einen Grossen Preis davontrug und mit 19 Jahren schon den Romppreis erhielt. Einer, der Bizets vielversprechende Anfänge und seine merkwürdigen Misserfolge, aber auch den späteren grossen Erfolg miterlebt hat, der französische Musiker Berton, der durch seine „Zaza" auch bei uns bekannt geworden ist, erzählt nun im neuesten Hefte der „Revue" seine Erinnerungen an Bizet.

Er beginnt mit der Zeit auf dem Konservatorium, wo Bizet bei Lehrern wie bei Schülern als der kommende Mann galt. Bizet war das Urbild der Gesundheit, ein breitschultriger Bursche von kräftigem Körperbau mit einem sehr schönen Kopf, einer ausdrucksvollen, schön gewölbten Stirn, einer geraden Nase, blauen durchdringenden Augen hinter einem Kneifer, ohne den man ihn nie sah, mit üppigen Locken und einem ausserordentlich hellen Bart. Zu seinen besonderen Kennzeichen gehörte, dass er, ganz gegen den Zeitgeschmack, der der Mode des blossen Halses huldigte, einen hohen Kragen trug, wie er zur Zeit der Väter Sitte gewesen war. Von Charakter war Bizet ausserordentlich liebenswürdig, und manche Streiche, die die Schüler des Konservatoriums ausführten und die man ihm zuschrieb, hatten gewiss andere Urheber. Daneben freilich glänzte er in der musikalischen Parodie. Bizet am Klavier zu hören, war nach Bertons Schilderung ein ausserordentlicher Genuss: er war ein Wunder der musikalischen Satire. Wie andere berühmte Schauspieler in Sprache und Gebärde bis ins Kleinste nachahmen, so spielte er, nicht frei von Bosheit, mit ausserordentlicher Meisterschaft auf dem Klavier im Stile aller Komponisten aus jeglicher Schule, ja er erfand den Scherz, die Zeitung zu vertonen, begann mit dem Leitartikel, spielte dann etwa Musik zu einer gewaltigen politischen Rede im Richard Wagner-Stile und spielte so weiter bis zu den Anzeigen herunter. Besonders glänzend aber war seine Parodie Clapissons, des Verfassers der „Fanchonette" und vieler volkstümlicher Romanzen; wieder und wieder musste Bizet seinen Freunden seine Clapisson-Parodie vorspielen. Nach Bertons Schilderungen war Bizet auch eigentlich ein grosser Klaviervirtuose, allein er suchte diese Gabe zu verstecken, so weit er konnte, denn sein Ehrgeiz war, ein grosser Tonsetzer zu werden und in Frankreich glaubte man damals (wie noch heute nicht nur in Frankreich), dass ein grosser Klavierspieler nicht zugleich ein Komponist sein könne, trotz Mozart und trotz Beethoven.

Während Bizet Musikunterricht erteilte, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, arbeitete er auch an verschiedenen Opern, und als er 25 Jahre alt war, erlebte er seine erste Uraufführung. Carvalho vertraute ihm für sein neues „Théatre Lyrique" am Boulevard du Temple ein Libretto an, die „Perlenfischer". Am Tag der Uraufführung klatschte man lebhaft und die Uraufführung war für Bizet ein Triumph. Die Zuschauer bewunderten die Musik, waren aber darüber einig, dass das Libretto recht ärmlich sei, und hieran scheiterte das Stück. Die Kritiken, ausgenommen eine von Berlioz verfasste, rissen das Stück herunter. Bizet liess sich jedoch nicht entmutigen und ... erlebte zwei Jahre später mit seiner „Jolie fille de Perth" am Place du Châtelet, wohin Carvalho übergesiedelt war, einen ähnlichen Misserfolg. Die Hauptursache war vielleicht darin zu suchen, dass die gute Gesellschaft an andere Theater gewöhnt war. Bizet hatte dieses Mal, da das Libretto bedeutend besser war, auf einen wirklichen Erfolg gerechnet und zog sich nun, als das Gegenteil eintrat, verstimmt zurück. Seine nächste Komposition „Djamileh" wurde erst nach dem Kriege (1873) aufgeführt, und dieses Stück scheiterte an der schlechten Darstellung, sodass Bizet, an dessen grosser musikalischer Begabung kein Mensch zweifelte, auf drei grosse Misserfolge zurückblicken konnte. Sein nächstes Werk, die Musik zu Daudets Schauspiel „Arlésienne" brachte es zwar auf 15 Vorstellungen, aber die letzten wurden vor fast leerem Zuschauerraume gespielt.

Erst als Bizet durch seine Heirat mit Halévy verschwägert wurde, wurde ihm der Weg zur Berühmtheit geebnet, denn Halévy war es, durch den er das Libretto seines Meisterstückes bekam.



Frau Anne, die Dame am Putztisch

Komische Oper in 4 Akten, Text von Walter Ramdohr, Musik von Stanislaw Latowsky
Uraufführung in Posen

Wochenlang wurde das Publikum in Spannung versetzt und auf das „grosse Ereignis" vorbereitet. Und damit hat unser Stadttheater dem Komponisten einen schlechten Dienst erwiesen, um so mehr, als nichts geschehen war, die massgebenden Kreise gebührend vorzubereiten. Man bekam keinen Klavierauszug zu Gesicht, nicht einmal das Textbuch war in Druck gelegt. Eine dürftige Inhaltsangabe, deren gesucht populärer Stil fast befremdete, war in Buchläden zu haben, sonst nichts. So war man ganz auf das einmalige Anhören des Werkes angewiesen, das nach einer Wiederholung wieder vom Spielplan verschwand.

Der Komponist war drei Jahre Kapellmeister an unserem Stadttheater, man lernte ihn als einen temperamentvollen Musiker und vorzüglichen Pianisten schätzen, dabei Praktiker im Orchester, der bei allen schwierigen Situationen geschickt in die Bresche sprang, sich in alle Eigenheiten gastierender Gesangsgrössen spielend hineinfand. Und dass

dieser junge Musiker auch vieles zu sagen hat und originell ist, das bewies vor allem der Orchesterteil seiner Oper, der für eine komische Oper zu schwer behandelt ist, immerhin aber interessante Stellen derberer oder grotesker Komik aufweist. Ein eingehenderes Studium der Partitur würde gewiss auch noch eine bessere Würdigung der Musik Letowskys herbeiführen. Sein Fehlen bestand hauptsächlich darin, dass er dem übermässig gedehnten Textbuch nicht kritisch genug gegenübertrat. Dieses Textbuch aber ergeht sich, soviel man davon heraushörte, in Reimen, zu denen der selige Kortum Pate gestanden haben könnte. Das war wohl für die derben Kneipszenen angebracht, nicht aber für die Konversation im Hause einer gebildeten und vermögenden Dame, auch nicht für den in dieses Haus eintretenden Maler. Übrigens möchte ich noch abschliessend für die Musik Letowskys bemerken, dass seine Chor- und Ensemblesätze ganz vorzüglich gebaut und wirksam sind. Und wenn der Komponist seinen richtigen Reimschmied findet, der ihm einen wertvollen, weniger redseligen Text zu einem packenden Stoffe liefert, dann wird man seinem Namen gewiss bald wieder begegnen. Sein Erstlingswerk war keine üble Talentprobe.

Den Vorwurf der langatmigen Handlung gibt ein Bild ab, das der Textdichter dem älteren Frans von Mieris zuschreibt: „Die Dame am Putztisch". Das frische Milieu der Rembrandtzeit gibt allem einen interessanten Rahmen. Um die junge Witwe Anna Blound bewirbt sich der würdevolle Kaufherr van der Meer. Da lernt sie den genialen Sausewind Mieris kennen. Seinem Vorschlag, sie — zusammen mit ihrer Zofe als Anstandsdame — zu malen, pflichtet Meer bei; er erkennt die aufkeimende Neigung und hofft, dass sich der skrupellose Herzensräuber Mieris durch irgend eine Taktlosigkeit bald bei Frau Anne unmöglich machen werde. Meer lässt also den Liebesplänkeleien der Beiden alle Bewegungsfreiheit, bringt dem Maler einige ungeschickt inszenierte Verlegenheiten, deren aber Mieris bald Herr wird. Als aber der Maler seinen Grundsatz „Tags die Herrin, nachts die Magd" auch im Hause Frau Annes in die Praxis umsetzen will, folgt mit Hilfe der segensreichen Kapuze der Zofe die Entlarvung des Sünders gelegentlich eines nächtlichen Gartenfestes. Vor dem Spott der Menge schützt der als eine Art Hans Sachs auftretende Rembrandt den jungen Kunstgenossen, der nun durch den älteren Meister ganz für die Kunst gerettet wird. Meer und Frau Anne werden das eine, der Diener Pieter und Annes Zofe — beides Buffopartien — das zweite Paar. Vorbereitende Szenen im Hause der Frau Anne wechseln mit derbkomischen Szenen in einer Matrosenschänke und einer Atelierszene, bis die Lösung das Fest bringt.

Ein hübscher Vorwurf, der aber auf vier lange Akte ermüdend wird. Gekürzt lässt sich gewiss noch etwas Gutes daraus formen. Die Singstimmen sind sehr schwer gehalten, die Aufführung war gut vorbereitet und unter der Leitung des Komponisten über alles Lob erhaben, nach dem Rosenkavalier die beste Leistung unserer Bühne.

A. Huch

Rundschau

Oper

Dessau Einer lang gepflogenen Gewohnheit getreu wurde auch die dieswinterliche Spielzeit des Herzoglichen Hoftheaters mit einem Musikdrama Richard Wagners eröffnet. Man hatte diesmal den „Lohengrin" gewählt mit Leonor Engelhardt in der Titelpartie und Marcella Röseler als Elsa. Die neue Altistin der hiesigen Hofoper Elisabeth Schaumburg führte sich als Ortrud stimmlich und gesanglich recht vorteilhaft ein, rein darstellerisch befriedigte sie nur ganz bescheidene Ansprüche. Von den übrigen Werken des Bayreuther Meisters ging in den beiden ersten Monaten nur noch „Der fliegende Holländer" mit Franz Reisinger als Holländer und Anni Gura-Hummel als Senta in Szene. Für die Verdi-Jahrhundertfeier waren der „Troubadour", „Aïda" und „La Traviata" gewählt worden, in welch letzterer Wanda Schnitzing als Violetta schöne Proben ihres gesanglichen und darstellerischen Könnens ablegte. Zu gediegenen Aufführungen gelangten des weiteren die „Regimentstochter", „Margarethe", „Mignon", das „Nachtlager von Granada", „Tiefland", der „Freischütz" und „Bohème". Der 16. November brachte uns in lebensvoller Wiedergabe und prächtiger äusserer Ausstattung die hiesige Erstaufführung von Otto Neitzels Oper „Die Barbarina". Hochinteressant ist an sich schon das Sujet der Oper, das in freier Form die Lebensschicksale der Barbarina, der Lieblingstänzerin Friedrichs des Grossen behandelt. Von poetischem Empfinden zeugt auch die äusserst geschickte Fassung des Textbuches. In seiner Orchesterpartitur erweist sich Otto Neitzel als ein überaus geistvoller Musiker, begabt mit einem feinen Sinn für schöne Klangwirkungen. Was er inhaltlich zu sagen hat, entfliesst nicht so sehr einem frisch sprudelnden Quell reicher Erfindungsgabe als vielmehr dem Vermögen eines eminenten Könnens. Was an der Oper das Interesse nicht erlahmen lässt, ist die stete Steigerung der Gesamtbehandlung, die am Schlusse des Werkes ihren ebenso köstlichen wie überwältigenden Höhepunkt erreicht. Nur im zweiten Akt finden sich stark ritardierende Momente, und hier müsste der Komponist zusammendrängend, kürzend oder vollständig umarbeitend einsetzen, wenn seine Oper die Lebensfähigkeit nicht verlieren soll. Unter Generalmusikdirektor Mikoreys befeuernder Führung kam das Werk glänzend heraus. In der Titelrolle bot Marcella Röseler vollwichtige Proben ihrer reichen Kunst. Sie sah nicht nur wundervoll aus, sondern sie spielte auch mit einer Natürlichkeit und künstlerischen Noblesse und sang so abgeklärt und mit dem Ausdruck tiefinnerlichen Empfindens, dass es eine reine Freude gewährte, solch schöner Kunst zu lauschen. Vorzüglich boten auch Hans Nietan als Cocelje, Seydel-Hannover als Rösicke, Ullmann als Lord, Lili Herking als Giulietta und Curt Kerpermann in der stummen Partie Friedrich des Grossen. Prächtig spielte das Orchester. Der Wiederholung der Oper am 26. November wohnte der Komponist bei.

Ernst Hamann

Nürnberg Die Eröffnung des Stadttheaters erfolgte mit einer Festspiel-Aufführung des „Ringes des Nibelungen" als Nachfeier für den 100. Geburtstag R. Wagners. Es war eigentlich ein gewagtes Unternehmen, da der Kapellmeister samt dem grössten Teil des Personals neuengagiert war und deshalb bei beiden Teilen das Zusammengewöhntsein fehlte. Doch nahmen die von Frau Luise Reuss-Belce (Bayreuth) inszenierten 4 Abende einen recht erfreulichen Verlauf. Der neue Kapellmeister Robert Heger nimmt seine Aufgabe sehr ernst und hatte die Musikdramen gründlichst vorbereitet und den Orchesterpart minutiös ausgefeilt. Er besitzt viel Temperament und ein feines Stilgefühl, sodass manche Stellen in einer für hier ganz ungewohnten Feinheit und dramatischen Belebung zu Tage traten. Der günstige Eindruck, den seine Leitung des „Ringes" erweckte, nämlich, dass er der richtige Mann ist, im Orchester wie auf der Bühne von nachhaltigstem künstlerischem Einfluss zu sein, hielt auch bei anderen von ihm dirigierten Vorstellungen, z. B. Aïda, Maskenball, Tannhäuser an, sodass die musikalische Leitung der Oper bei Heger, ferner dem ebenso fleissigen, als gewissenhaften Kapellmeister Josef Bach für heuer in besten Händen liegt. Auch der 3. Kapellmeister Erich Rhode gab wiederholt erfreuliche Proben grosser Umsicht und der Fähigkeit, die Orchesterbegleitung der jeweiligen Tonfülle des Darstellers ganz trefflich anzupassen.

Über die gewöhnlichen Repertoiropern ragte ein Verdi-Zyklus hervor; es wurden bis jetzt Troubadour, Maskenball, Traviata und Aïda in glänzendem äusserem Gewande vorgeführt.

Da Hofrat Balder wenige Wochen nach Beginn der Spielzeit schwer erkrankte, so dass eine Wiederaufnahme der Theaterleitung durch ihn ausgeschlossen schien, wurde zum Direktor des Stadttheaters der für den beurlaubten Heldentenor Costa für diese Spielzeit engagierte Kammersänger Alois Pennarini ernannt. Dieser als Sänger, wie Darsteller gleich vorzügliche, stimmgewaltige Heldentenor wusste in den Partien des Siegfried, Radames, Tannhäuser, Turiddu, Canio das Publikum zur Begeisterung hinzureissen. Seine

Inszenierung des „Tannhäuser" lässt günstige Hoffnungen auf die Zukunft zu. Der Theaterbesuch hat sich erfreulicherweise gehoben, so dass die Wahl Pennarinis zum Direktor nach jeder Richtung hin als wohlbefriedigend und äusserst glücklich zu bezeichnen ist.

Von neuengagierten Kräften ist in erster Linie der Hochdramatischen Mimi Poensgen zu gedenken, die ihr volles, mächtiges Organ stets in den Dienst edelsten Gesanges stellt und den Wagnerschen und Verdischen Stil gleich gut trifft. Auch ihre Darstellung beweist die denkende Künstlerin, die in jeder Rolle aufgeht. Ida Tittrich als jugendlich dramatische Sängerin hat ein weniger wuchtiges, aber angenehmes Stimmmaterial, das sich besonders für lyrische Partien trefflich eignet. In dramatisch bewegten und namentlich Forte-Stellen sollte sie die natürlichen Grenzen ihres Stimmvolumens nicht überschreiten. Das Fach der Altistin vertreten Leonore Schwarz und Rose Sebald. Die Stimme der ersteren klingt pastoser, doch ist der Ton zuweilen etwas unruhig. Frl. Sebalds Organ ist nicht ganz ausgeglichen, aber ihre Deklamation verrät Verständnis. Durch ihr eindrucksvolles Spiel wissen beide Künstlerinnen stets zu interessieren. Als Koloratursängerin führte sich Nellie Heyl vorteilhaft ein; ihre Stimme ist von anmutiger Frische und weist ziemliche technische Gewandtheit auf. Kokette Rollen liegen ihr am besten. Recht erfreuliche Fortschritte macht das voriges Jahr schon hier tätig gewesene Mitglied Mathilde Schuh; sie hinterliess in verschiedenen kleineren Partien stimmlich wie darstellerisch einen recht günstigen Eindruck.

Nicht ganz so glücklich wie beim Damenpersonal gelang das Neuengagement der Sänger. Als lyrischer Tenor wurde der von früher her in gutem Andenken stehende Christ. Hansen wiedergewonnen. Ihm ist ein weiches, einschmeichelndes Organ zu eigen, das nur manchmal etwas verschleiert klingt. Im Spiel möge sich der tüchtige Sänger einer lebhafteren inneren Anteilnahme befleissigen. An Stelle des ans Münchner Hoftheater engagierten Baritonisten Rudow wurde Hermann Kant verpflichtet, Wenn dessen eifriges, künstlerisches Streben auch unverkennbar zu Tage tritt und ebenso seine Mühe, den schauspielerischen Anforderungen gerecht zu werden, alle Anerkennung verdient, so bietet sein Auftreten nie ungetrübten Genuss infolge des gaumigen Tonansatzes. Das vorhandene Material ist sehr gut, aber ich halte die Tonbildung für verfehlt. Möchte es dem strebsamen Künstler gelingen, sich in eiserner Selbstdisziplin zu einer freieren Tongebung durchzuringen! Der neue Bassist Adolf Hallwett hat prächtige Töne zur Verfügung; sorgfältiges Weiterstudium, sowie weise Masshaltung und Ausgleichung in der zu verausgabenden Tonfülle werden ihn zu einem sehr brauchbaren Künstler heranbilden. Von den im Tenorfache noch beschäftigten Mitgliedern Heinrich Schorn und Max Altglass besitzt der letztere das klangvollere Organ, ersterer die grössere Gewandtheit im Spiel. In Ensemblesätzen wie z. B. im Tannhäuser wäre beiden Sängern eine grössere Zurückhaltung zu empfehlen. Als liebgewonnene altbewährte Kraft ist Gustav Landauer wieder zu begrüssen, der aus jeder Rolle, sei sie komischen oder ernsten Charakters, ein feindurchdachtes Kabinettstück zu machen weiss. In seiner Durchführung der Partie des Alberich hat der Künstler nun wirklich Mustergültiges geschaffen. Man ist erstaunt, welche Tonfülle er seinem im allgemeinen etwas spröden Organ in den Fluchszenen zu verleihen vermag. Seine Textaussprache kann als Vorbild dienen. Der auch vom Vorjahre bekannte Heldenbariton Gustav Dramsch hat nicht immer einen glücklichen Tag; doch dünkt mich, dass er sich, was Auffassung und ausdrucksvollen Vortrag anbelangt, wesentlich vervollkommt hat. Sehr packend, voll dramatischer Wahrheit wusste er die Wotanrollen in „Ring" wiederzugeben. Auch der Vertreter des seriösen Bassfaches Jean Stern findet sich immer besser mit den an ihn gestellten Aufgaben ab. Als Landgraf und König Heinrich zeichnete er sich durch markige Singweise sowie sehr verständige Deklamation aus. Mit der Besetzung der Oper kann man heuer recht wohl zufrieden sein. Unter der höchste künstlerische Ziele verfolgenden Direktion Pennarinis, der temperamentvollen, sorgfältigen musikalischen Leitung der 3 Kapellmeister, der sachkundigen, routinierten Regie Anton Passy-Cornets und der Beihilfe von W. Bergmann für Dekoration und maschinelle Einrichtung und Anton Zehnter für Beleuchtung dürfte die Oper in dieser Saison eine gewaltige Anziehungskraft ausüben.

Als Gast trat Fritz Vogelstrom (Dresden) im „Lohengrin" auf; sein hellgefärbter Tenor eignet sich für die Verkörperung des Schwanenritters vorzüglich, nur dürfte sie mit Bart entschieden männlicher und würdevoller erscheinen und das Ideale dieser alle übrigen überstrahlenden Gestalt glaubhafter machen.

Prof. Adolf Wildbrett

Konzerte

Berlin Elsa Gregory sang und sagte an einem Abend geistlicher und weihnachtlicher Musik „von den Wundern des Glaubens". Das aus sechs Jahrhunderten zusammengestellte Programm sprach für den Geschmack und die musikalische Bildung der Konzertgeberin, sie bot Kabinettstücke mittelalterlicher Kunst und dies in einer Art und Weise, dass man sich dem Zauber einer so eigenartigen Erscheinung nicht leicht entziehen konnte. Elsa Gregory stellt in ihrer nicht auf rein musikalischem Boden erblühten Kunst eine besondere Gattung dar, sie ist bestrebt ihre Vorträge darstellerisch zu unterstützen! Wie gewagt ein derartiges Unternehmen ist, ging daraus hervor, dass Elsa Gregory hierbei nicht selten die Grenzen einer ästhetischen Wirkungsmöglichkeit durchbrach, und das tut in der Kunst keiner ungestraft, er wirkt dann unversehens dilettantisch oder als Spezialität, und beides wäre im Interesse einer so sensiblen Persönlichkeit wie der Elsa Gregorys zu bedauern. Walter Fischer (Orgel) und Max Bälner (Cello) unterstützten die Konzertgeberin durch ausgezeichnete Vorträge.

Mit schönem Stimmmaterial ausgerüstet ist Gertrud Lange. Wenn wir sagen, dass sie vieles auf Grund ihrer Veranlagung noch besser machen könnte, so bedeutet das keinen Tadel, vielmehr eine Aufmunterung. Rein technisch ist vor allen Dingen die enge Höhe und das gewaltsame Dunkeltimbrieren in der Tiefe zu bemängeln. Bei der natürlichen Schönheit ihres Organs hat die Sängerin gar nicht nötig, den Stimmcharakter zu beeinflussen, leider ein häufiger Fehler der Mezzo-Soprane: sie äugeln nach oben und nach unten! Das Vortragstalent der Konzertgeberin ist bewundernswert, lässt jedoch bei grossen Sachen wie den Wagnerschen Liedern an Spannkraft im Verlaufe nach. Friedrich Lange begleitete verständnisvoll.

Helena Morsztyn verfügt über gute pianistische Anlagen, von kleinen rhythmischen Schwankungen abgesehen spielte sie Bach und Scarlatti thematisch klar und tonschön. Von der Bedeutung des Echos in der klassischen Musik scheint die Konzertgeberin allerdings noch keine Kunde vernommen zu haben, und das war in den Scarlattischen Sonaten recht zu bedauern. Der einstige Wunderknabe Jascha Spiwakowski ist inzwischen zu einem Pianistenjüngling ausgewachsen, und wenn man nun auch einen grösseren Maßstab in der Beurteilung seiner Produktionen anzulegen berechtigt ist, so ist zu konstatieren, dass er sich auch an dem neuen Maßstab recht bemerkenswert empor reckt. Vorläufig bleibt das rein Virtuose noch immer seine Domäne, die musikalische Lyrik kommt ihm nicht so recht von Herzen, aber seine aussergewöhnlich guten musikalischen Anlagen versprechen, auch von dem Allerheiligsten der Kunst Besitz zu ergreifen.

Eine bedeutende Erscheinung unter den jüngeren Pianisten ist auch Arthur A. Loesser. In drei Stücken eigener Komposition wies er sich über individuelle Begabung aus; seine Erfindung ist von der modernen Richtung beeinflusst, ohne jedoch ins Gesuchte, Krampfhafte zu verfallen. Für Brahms Rhapsodie op. 119 blieben noch einige Wünsche bezüglich des Ausdrucks offen, mit der Fmoll-Fantasie op. 81 von Fr. Gernsheim und St. Saëns Allegro appassionato erspielte er sich einen vollen künstlerischen Erfolg.

Das treffliche Ensemble-Spiel der Schwestern Rose und Ottilie Sutro auf zwei Klavieren ist bekannt. In ihrem zweiten Konzert erlebte W. G. Owst mit einem gefälligen, aber stark antiquierten Menuet Esdur eine Uraufführung. Auch ein Duett von Sinding stand zum 1. Male auf dem Programm; lebhaften Beifall fanden: Unter Zypressen von Carl Reinecke und zwei Brahms-Nummern.

Wundervoll klang die Woche musikalisch aus in dem zweiten Klavierabend (Brahms gewidmet) von Frieda Kwast-Hodapp. Da ist alles gross empfunden, edel und

wahr, mit einem Worte künstlerisch vollendet. Es waren denn auch viele gekommen, ihren Himmel mit ihr zu teilen, eine Stunde der Weihe zu erleben, die an das Wort Nietzsches gemahnt: Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die grosse Ermöglicherin des Lebens, die grosse Verführerin zum Leben, das grosse Stimulans des Lebens.

K. Schurzmann

Dresden Drei Veranstaltungen hoben sich aus der immerhin schon wieder recht stattlichen Zahl der Konzerte im neuen Jahre heraus. Der ewig sich gleichbleibende Ablauf der Solistenabende mit der geradezu beängstigenden Menge des Mittelguten macht es dem einzelnen Künstler schwer, sich mit seinen Leistungen einen Platz in der Erinnerung derer zu sichern, die mehr hören als drei oder vier musikalische Darbietungen im Winterhalbjahr. Zum mindesten technisch ist das Niveau des Gebotenen durchschnittlich höher als vor dreissig oder vierzig Jahren. Wer früher schon Gipfelhöhe war, ist heute zur Kammlinie geworden, und nur die wenigen ganz grossen Riesen fehlen uns, die nicht bloss ihre nächste Umgebung beherrschen, sondern die man von jedem Punkte aus mitsieht. Daher die Reizlosigkeit unsres gegenwärtigen Musiklebens in der Öffentlichkeit. Man ist heilfroh, wenn man nur überhaupt einmal etwas anderes zu hören bekommt als die brav gespielten Chopinschen und Schumannschen Klavierstücke, die üblichen gangbaren Konzerte für Violine oder die wenigen Wolfschen oder Straußschen Lieder, die sich die Zunft der Singenden aus der Menge des Guten ausgewählt hat, dabei mehr Rücksicht auf die Mode als auf die Besonderheiten der eigenen Begabung nehmend, und man preist sich geradezu glücklich, wenn man wieder einmal wirkliche Eindrücke mit nach Hause nimmt.

Das erste der Ereignisse war eine Aufführung der Beethovenschen neunten Sinfonie durch die Robert Schumannsche Singakademie. Diese besitzt in Herrn Edwin Lindner einen neuen musikalischen Leiter, einen echten und rechten Vollblutmusiker, wie es scheint. Nicht alles war so bei der Aufführung, wie es hätte sein können. Wir haben in Dresden keinen grossen, allen Anforderungen genügenden Konzertsaal. Die Mehrzahl der Mitwirkenden, vor allem der ganze, knapp 100 Mann zählende Instrumentalapparat, das verstärkte Leipziger Winderstein-Orchester, waren aus der Muschel heraus, bis weit in die Mitte des Saales gerückt. Dadurch wollte kein rechter Gesamtklang zustande kommen. Auch sonst blieben noch Wünsche offen, es gab rhythmische Schwankungen im Orchester und Unausgeglichenheiten. Aber es war im Ganzen doch eins unverkennbar: die Blutwärme dieses Musizierens. Und ihr zu Liebe übersah man die kleinen Schönheitsfehler. Im Soloquartette, Wedekind, Werner-Jensen, Hermann Gürtler und Leon Rains, erdrückten die Aussenstimmen leider den Alt und den Tenor. Als zweites Ereignis ist das Festkonzert der Liedertafel zu erwähnen. Der nicht bloss dadurch, dass er Wagner und Schumann unter seine Dirigenten rechnen darf, über Sachsens Grenzen hinaus bekannt gewordene Verein, wird gegenwärtig von Karl Pembaur geleitet. Ich selbst konnte weder der ersten, noch der zweiten Aufführung des Konzertes beiwohnen. Die Berichte heben einmütig die ausgezeichneten gesanglichen Leistungen des Vereines rühmend hervor und nennen eine musikalische Paraphrase für Chor, Solobass und Orchester über das Volkslied Andreas Hofer, die Karl Pembaur seinem Verein für sein Festkonzert gewidmet hat, eine Komposition, die die Beachtung weiter Kreise verdient. An dritter Stelle muss des Pariser Capet-Quartettes gedacht werden, das ein herzlich schlecht besuchtes Einführungskonzert gegeben hat, aber, wenn es wieder kommt, wahrscheinlich wenig leere Bänke sehen wird. Denn sein künstlerischer Erfolg war ausserordentlich.

In dem Kammermusikabend, den Edith von Voigtländer, Hans Bottermund und Margarete Ansorge gaben, lernte man die letztere als Pianistin von beachtlichem Schwunge und gründlich durchgebildeter Technik kennen, der man, namentlich nach ihrer echt musikalischen Ausdeutung des Klavierteiles in Rachmaninoffs Gmoll-Sonate für Klavier und Cello, mit Interesse vom neuen begegnen wird. Hans Bottermund hat sich schneller, als man das bei seiner Jugend erwarten konnte, aus dem Virtuosen zu einem ganzen Musiker entwickelt, der nicht mehr nötig hat, den Hauptwert seines Spieles in der Überwindung künstlerisch gehäufter technischer Schwierigkeiten zu erblicken. Jetzt sind es schon Schwung und Leidenschaftlichkeit, die ihm das Gesicht geben, bald dürfte es musikalische Innerlichkeit sein. Edith von Voigtländer war nicht glücklich in der Wahl ihrer Stücke. Sie wurde diesen technisch vollauf gerecht. Mehr aber wurde nicht von ihr verlangt, konnte sie also auch nicht geben. Im Sherwood-Trio-Abend lernte man eine neue Cello-Sonate Sherwoods kennen, ein hübsches, etwas brahmsisches Werk, das mit leichten Schritten in das Land einer anmutigen Romantik hineineilt. Von allen musikalischen und unmusikalischen Menschen fühlen sich hier noch die allermeisten gemeinschaftlich wohl. Erfolgreiche Klavierabende veranstalteten Gertrud und Hilde Viëtor auf zwei Klavieren, Bruno Hinze-Reinhold und Egon Petri. Überall gabs etwas Neues kennen zu lernen; bei den beiden musikalischen Schwestern ein dankbares, musikalisch vornehmes Variationenwerk von Hermann Scholtz, bei Hinze Reinhold eine von ihm entdeckte Fassung des Lisztschen Phantasiestückes „Die Glocken zu Genf" und bei Petri eine Reihe enorm schwieriger Elegien von Busoni. Bertrand Roth, dessen Musiksalon ein Hort ist, in den sich nicht bloss berühmte, sondern auch vor allem noch unberühmte Talente flüchten, trat selbst wieder einmal mit seinem hoch kultivierten Klavierspiel und einer eigenen Variationenfolge an die Öffentlichkeit. Mit viel Glück endlich führte sich eine hier noch unbekannte Geigerin Emily Gresser ein. Noch ist ihre Kunst vorwiegend ein schönes Spiel musikalischer Formen, aber da die Bedingungen für den Beweis einer tieferen Erfassung künstlerischer Aufgaben in ihrem Programm kaum gegeben waren, bleibt die Hoffnung, dass sie auch nicht versagen wird, wenn sie Musik bietet, die schwerer wiegt als Lalos Sinfonie espagnale oder die von Franke bearbeiteten Stücke aus der Rokokozeit.

Arthur Liebscher

Leipzig Das Sevcik-Quartett musizieren zu hören, war ein echter, ganzer Genuss. Besonders, da auch das Programm anregend war, in dem es ein Quintett (für Klavier und Streichquartett) von Ewald Straesser zum ersten Male und ein Quartett des schon bekannteren Ernst von Dohnanyi brachte. Die Straessersche Komposition erfreute wohl durch einige schwunghafte Momente, ist aber im ganzen nicht allzu hoch zu werten. Vor allem wirkte das Klavier gar nicht organisch verbunden, sondern wurde oft nur mitgeschleppt, obwohl Hans Bruch, ein junger Pianist, hier wie auch in den schwierigen Brahmsschen „Variationen über ein Thema von Händel" recht beträchtliches Können zeigte. Jedenfalls stand das Dohnanyische Werk höher und machte durch seinen Reichtum, besonders an Melodie, seiner Polyphonie und Klangstärke einen grossen Eindruck. Den Schluss des Konzertes bildete das Quartett op. 74 Nr. 3 von Haydn — so lebendig und musikalisch warm von den Künstlern wiedergegeben, wie alle Werke des Programms

Die Streichquartette Beethovens op. 18 Nr. 4, op. 130 und op. 132 bildeten das Programm des Capet-Quartetts am 13. Januar — sie klangen den Aufnehmenden tief in die Seele hinein. Selten hat man sie mit solcher Vertiefung, mit solcher Inbrunst und Eindringlichkeit wiedergegeben gehört. Das Mystische, das durch alle späten Quartette Beethovens mehr oder weniger stark geht, gewann unter der Hingebung der Künstler ein tiefes, fremdartiges Leben. Schon in der Beherrschung ihrer Instrumente haben sie eine fast mystische Weichheit, die Töne schweben beinahe ohne jedes Geräusch des Bogenstreiches. Deshalb lag das verfliessende, Abgrundige in dieser Beethovenschen Musik ihnen auch weit besser als das plastische, so dass man stellenweise wohl eine kräftigere Gestaltung gewünscht hätte. Doch das ist unbedeutend gegen das tiefe Erlebnis, das sie im Ganzen vermittelten. So war der starke Beifall wohlverdient. Die echteste, grösste Anerkennung bedeutete aber wohl das ergriffene, andächtige Schweigen nach der „Cavatine" (op. 130) — es ist selten, dass ein ganzer Konzertsaal in diesem Masse getroffen wird. ♯

Die Kölner Triovereinigung, bestehend aus den Herren Professoren Lazzaro Uzielli (Pianoforte), Bram Eldering (Violine) und Friedrich Grützmacher (Violoncello),

hat sich hier mit einem Brahmsabend sehr glücklich eingeführt. Wahrlich, ein so edler Kunstgenuss zählt zu den seltenen Festen. Ist für ihre Tonbildung das erste Prinzip Ebenmass und Schönheit, so für ihren Vortrag Klarheit und Bestimmtheit, die namentlich vom Klavier aus reputiert wird. Die Trios op. 87 in C, op. 8 in H und op. 101 in Cmoll dürften selten so durchsichtig und verständlich dem Hörer entgegentreten, wie in der Ausführung durch die Kölner Herren, von denen sich keiner im Zusammenspiel vordrängt, keiner schüchtern verkriecht.

Ella Hilarius-Stepinsky hat schon voriges Jahr mit Erfolg hier gesungen. Diesmal kann man von einem grossen Erfolg reden. Die begabte junge Hedmondtschülerin besitzt einen glockenklaren, schmiegsamen hohen Sopran, der mit Leichtigkeit die höchsten Höhen nimmt und sich dort mit der Kühnheit und Sicherheit eines Pégoud bewegt. Sie trug, von Herrn Max Ludwig gewandt begleitet, drei glücklich gewählte grössere Koloraturarien von Händel, Mozart und Délibes in deutscher, italienischer und französischer Sprache vor: Aufgaben, die ein sehr hohes technisches Können verlangen. Alle Achtung, dass die jugendliche Künstlerin ihnen gewachsen war und sie sicher und geschmackvoll bewältigte. Man spendete ihr reichen und verdienten Beifall. Der mitwirkende Violinist Jan Niwinski hat nicht so glücklich abgeschnitten. Er hatte offenbar keinen guten Tag: denn dass er etwas Ordentliches leisten kann, wissen wir von früher.

?

Zwölftes Gewandhauskonzert (Bruckner: achte Sinfonie; Beethoven: fünfte Sinfonie).

Zwei Cmoll-Sinfonien, die als bekannt vorauszusetzen sind. Interessant war die Nebeneinanderstellung ganz gewiss, aber doch sehr rücksichtslos gegen Bruckner. Denn Bruckner ist gross, aber Beethoven unvergleichlich grösser. Am besten steht Beethoven neben Beethoven, vielleicht die Eroika neben der Cmoll. Von den Modernen verträgt eine Beethovensche Nachbarschaft höchstens noch der modernste: Brahms. Wenn es aber schon Bruckner sein musste, so wäre eine seiner bedeutendsten Sinfonien, etwa die in Esdur, besser am Platze gewesen. Gewiss ist die Achte reich an Schönheiten und wunderbaren Eingebungen, aber reicher noch an Zerfahrenheiten und Längen, von deren Berechtigung uns der Komponist nicht zu überzeugen vermag. Es ist bezeichnend für Bruckner, dass diese seine vorletzte Sinfonie am meisten unter den bekannten Schwächen des liebenswerten Meisters zu leiden hat: den Begriff Entwicklung scheint es für ihn nicht gegeben zu haben. Er ist mit seinem Reichtum an musikalischen Gedanken allzu verschwenderisch umgegangen und in eine Planlosigkeit geraten, die den Charakter der „Sinfonie" verwischt, ja geradezu aufhebt. Friedrich Brandes

Zwickau i. S. Am 6. Januar gab Paul Gerhardt, seit 1898 Organist zu St. Marien, sein 50. Orgelkonzert, das sich regen Besuchs erfreute. Namentlich Schüler und Freunde des Meisters, der ja weit über Sachsens Grenzen hinaus als Künstler hohes Ansehen geniesst, waren von nah und fern herbeigekommen, um dem Jubiläumskonzert beizuwohnen. Was Gerhardt in den 50 Konzerten geleistet hat, wie ausserordentlich lehrreich sie für den Fachmann waren, wieviel Stunden reinsten, ungetrübten Genusses sie aber auch dem Laien gewährten, das ist mit Worten nur schwer zu sagen. Nicht ziel- und wahllos hat G. in den 50 Konzerten gespielt, was ihm etwa gerade unter die Hände kam, sondern nach bestimmten Plänen in zielbewusster Weise hat er seine Vortragsstücke stets ausgesucht. Ihm lag daran, seine Hörer nach und nach mit den hervorragendsten Orgelwerken aller Zeiten und Länder bekannt zu machen, und er hat so besonders in seinen historischen Orgelabenden (8) italienische, spanische, englische, niederländische, französische, böhmische, süd-, nord- und mitteldeutsche Orgelkomponisten zu Worte kommen lassen. Der Familie „Bach" und den Schülern des grossen Sebastian widmete er dabei drei Abende. Aber auch ausser den „historischen" Konzerten veranstaltete der Künstler drei selbständige Bach-Abende u. a.

In den 50 Konzerten kamen 90 Komponisten zu Worte, die Werke von 34 Tondichtern erlebten für Zwickau Erstaufführungen, und Werke von 6 Komponisten erfuhren hier durch G. ihre Uraufführung. Dass in solcher Tätigkeit eine Unsumme ernster Arbeit steckt, dass sie in musikalisch erzieherischem Sinne ungemein segensreich und befruchtend gewirkt, dass sie gar bald „Schule" machte, ist wohl leicht einzusehen. Und der Quantität und Qualität des Stoffes entsprach und entspricht bei G. auch immer die Qualität des Spiels. Mit einer unfehlbaren Technik der Hände und Füsse ausgerüstet überwindet er auch die ungeheuerlichsten Schwierigkeiten alter, aber namentlich auch moderner Komponisten wirklich „spielend". Doch Technik verlangt man heutzutage von jedem Virtuosen. Was G.s Spiel weit über das Virtuosenhafte hinaushebt, was unter seinen Händen die „seelenlose" Orgel doch zum beseelten Instrument macht, das ist seine unvergleichliche, wohl kaum zu überbietende Kunst des Registrierens. In der Marienkirchen-Orgel steht dem Künstler allerdings auch ein erstklassiges, mit allen Errungenschaften moderner Orgelbaukunst ausgestattetes Werk zur Verfügung, das zu den vollendesten in ganz Europa zu zählen ist. G.s aufs feinste ausgebildeter Farbensinn ermöglicht es ihm, Klangfarben von zauberhafter Schöne zu erzeugen, Töne an- und abschwellen, Motive hervortreten zu lassen, überhaupt die Formen der zu spielenden Werke in fast plastischer Deutlichkeit zu zeigen. Die alten Meister, namentlich Bach, fasst G. natürlich modern auf und spielt sie dementsprechend, nicht zum Schaden der betreffenden Werke.

Sein Jubiläumskonzert eröffnete der Künstler mit der von ihm für Orgel übertragenen Chromatischen Fantasie und Fuge von J. S. Bach, jenem „einzigen Werk, das nie seines Gleichen gehabt hat", das mit seinen „zähen Ausbrüchen heftiger Erregung und seinen ergreifenden, innigen Tönen tiefer Wehmut und Trauer" jedes empfängliche Gemüt aufs tiefste ergreift. Auf Bach folgten moderne Komponisten, zuerst R. von Mojsisovics mit dem hier zum ersten Male gespielten pompösen, majestätisch wirkenden Prologus solemnis, dann Bruno Weigl mit drei Stücken aus seinem op. 9 (P. Gerhardt gewidmet): einem sphärenhaft beginnenden, sich allmählich zu strahlendem Glanze steigernden Adagio, einem geistsprühenden Scherzo und der wie in Wehmut getauchten Resignation. Zuletzt gelangten 8 Kompositionen Gerhardts zum Vortrag: ein herrliches, in zarter Schönheit schliessendes Praeludium (op. 14,1), ein Intermezzo-Pastorale, 4 Choralvorspiele (Uraufführung): „Dir, dir Jehova will ich singen", „Hüter, ist die Nacht schier hin?", „O Ewigkeit, du Donnerwort" und „Nun danket alle Gott", ferner eine in Wohllaut schwelgende Improvisation und die gewaltige, ans Herz greifende Fuge über ein eigenes Thema: Ach, wie ist Leben doch so schwer! Alle diese Werke beweisen, dass G. nicht nur als ausübender, sondern auch als schaffender Künstler bedeutend ist und besonders, was eben sein Instrument anlangt, in die vorderste Reihe der lebenden Orgelkomponisten gehört. Dass auch Lieder für eine Singstimme, Motetten, Klavierstücke und ein musikalisches Lustspiel der Feder Gerhardts entstammen, sei nur nebenbei erwähnt.

Bei allem Stolze, mit dem wir Zwickauer auf Gerhardt zu blicken berechtigt sind, wäre doch zu wünschen, dass einem Künstler von seiner Bedeutung ein grösserer Wirkungskreis beschieden sein möchte, als es ihm die Kohlenstadt Zwickau mit ihren 80000 Einwohnern zu bieten vermag. O. Lurtz

Noten am Rande

Raoul Pugno über das Konzertpublikum. Der verstorbene vortreffliche französische Klavierkünstler Raoul Pugno hat sich vor einer Reihe von Jahren in einem belgischen Blatte in interessanter Weise über die Erfahrungen geäussert, die er auf seinen weiten Künstlerfahrten mit dem Konzertpublikum der verschiedenen Länder gemacht hat. Seine Überzeugung geht dahin, dass für die Virtuosen des Konzertsaales das Publikum in den Ländern des Nordens das beste sei. „Enthusiasmus und Sonnenglut gehören durchaus nicht immer zusammen. Das italienische Publikum hat für den Zauber der grossen Meisterwerke der Musik weit weniger Verständnis als das Publikum in Russland, Finnland und Schweden. Diese Erfahrung habe ich sehr oft machen können. Die musikalische Erziehung ist lange nicht so vollendet in den Ländern der Sonne, wie in den Eis- und Schneeländern. Die schönsten Erinnerungen meiner Virtuosenlaufbahn knüpfen sich an Helsingfors. Hier um-

ringten einmal nach einem Konzert 700—800 Personen meinen Wagen, so dass die Pferde nicht einen Schritt tun konnten; jeder wollte mir die Hand drücken, und ganze Scharen von jungen Leuten riefen mir in einem exotischen Französisch: „Auf Wiedersehen!" zu. Ebenso begeisterungsfähig ist das Publikum in Petersburg. Bei einer Generalprobe kletterten einmal zahllose Studenten auf die Estrade und umgaben das Klavier wie eine Mauer. Freien Abzug erhielt ich erst, nachdem ich eine Sonate von Beethoven zugegeben hatte. In Deutschland ist man viel zu wohlerzogen, als dass man sich derartigen Überschwenglichkeiten hingeben würde. Aber das deutsche Publikum ist ein Publikum von bewunderswerter Aufnahmefähigkeit. Es liebt bei den ausländischen Virtuosen besonders die Eigenschaften, die die deutschen Künstler nicht besitzen. Es ist vielleicht nur etwas zu exklusiv und schätzt aufrichtig nur die musikalischen Werke, die in seinem Lande, der Wiege der grössten musikalischen Genies, entstanden sind ... Die angenehmsten aller Zuhörer sind vielleicht die Wiener. Das Wiener Publikum verbindet mit der Kenntnis und dem Verständnis der Deutschen den überschäumenden Enthusiasmus der lateinischen Völker. Es „vibriert" wunderbar und nirgends scheint man das Genie Mozarts, Beethovens, Schuberts und Schumanns so zu erfassen, wie in Wien. Am schwersten zu behandeln ist das holländische Publikum; es gibt allerdings Ausnahmen von der Regel und eine solche Ausnahme war der Vater der jetzt regierenden Königin, der den Zauber der klassischen Musik wohl zu empfinden schien."

Die Erwähnung des Königs von Holland brachte Pugno auf die königlichen Zuhörer, die seinen Konzerten beigewohnt hatten und mit denen er allerlei hübsche Dinge erlebt hatte. Die merkwürdigsten gewiss mit dem Sultan. Davon erzählte der Künstler: „Als ich mich ans Klavier setzte, sagte man mir, dass ich spielen müsste, bis der Grossherr das Zeichen zum Aufhören gäbe. Ich spielte also länger als eine Stunde ohne aufzuhören. Der Sultan drückte mir die Hand, um mir seine Zufriedenheit auszudrücken, machte mich zum Komtur irgend eines Ordens und gab mir schliesslich einen Beutel voll Gold; mich erinnerte das alles an „Aladin" oder „Die Wunderlampe". Um mich ganz besonders zu beglücken, liess mir der Padischah zuletzt einen Akt aus der unvermeidlichen „Nachtwandlerin" vorspielen. Schon wollte ich mich zurückziehen, als der Sultan mich bat, irgend etwas zu improvisieren. Leise seufzend setzte ich mich wieder ans Klavier. Bevor ich anfing, bekam der Kapellmeister der kaiserlichen Kapelle den Befehl, meine Improvisation zu notieren und zu transskripieren, damit daraus ein ... Militärmarsch werde! Wahrscheinlich spielt man jetzt dort unten in der Türkei unter meinem Namen einen kriegerischen Marsch. Diese geniale Idee hatte ein Sohn des Sultans gehabt ... Im übrigen ist der Sultan der freigebigste aller Könige: er zahlt und dekoriert! Anderswo, in Holland z. B. — hatte mir ein Kammerherr gesagt: „Sie können verlangen, was Sie wollen, aber Orden gibt es nicht ..." Als ich Yildiz-Kiosk verliess, kamen Leute aus dem Volke, um mir die Hand zu küssen: sie hatten nämlich gehört, dass der Sultan mir die rechte Hand gedrückt hatte."

Kreuz und Quer

Berlin. Arnold Ebel vollendete eine Ouvertüre appassionata für Orchester, die noch in diesem Winter ihre Uraufführung durch das Blüthner-Orchester unter Hofkapellmeister v. Strauss erleben wird. Das Werk ist ausserdem bereits für Hamburg, Trier, Wismar, Husum, Cincinnati und Stockholm zur Aufführung angenommen.

— In der Ortsgruppe des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes sprach am 15. Januar Dr. Karl Storck über die Gründung einer Volksmusikschule. Er führte aus, wie die deutsche Kultur mit der Entwicklung der Musik von jeher auf das engste verknüpft ist, wie sie es war, die nach den schweren Zeiten des dreissigjährigen Krieges das deutsche Volk zu einer neuen Blütezeit entwickelte. So hat auch die Gegenwart die Verpflichtung, diese Kunst rein und hoch dem Volke zu erhalten und gerade dem musikalisch Begabten von Jugend auf, ob arm, ob reich, die Gelegenheit zu geben, sich in ihr zu bilden und sein Leben durch die Empfänglichkeit für die Kunst reicher zu gestalten. Nach einem vom Vorstande des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes ausgearbeiteten Lehrplan deutete der Vortragende die verschiedenen Wege an, die für die Gründung einer solchen Musikschule in Frage kämen und befürwortete die Gründung eines Patronatsvereins, um die finanzielle Seite des Planes der Ausführung nahe zu bringen.

Danzig. „Das Tränenkrüglein" von Georg Schumann wurde unter Leitung von Kgl. Musikdirektor Fritz Binder mit der Danziger Singakademie verstärkt durch den „Binderschen M. G." aufgeführt; Solisten waren: die Damen von Hensig-Berlin (Sopran), Frau Abel-Danzig (Alt) und Herr R. Koenenkamp-Danzig (Tenor).

Frankfurt a. M. Die Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M. hat zum 1. Oktober wieder ein Stipendium zu vergeben, das zur Unterstützung musikalischer Talente bei der Ausbildung in der Kompositionslehre dienen soll. Der Stipendiat erhält vier Jahre eine Freistelle an dem Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. Er kann aber nach zweijährigem Studium seine Ausbildung bei einem Meister eigener Wahl vollenden. Ausserdem erhält er noch einen Zuschuss von 1800 M. jährlich.

Gera. Der Gemeinderat in Gera nahm einen Antrag des Stadtrates, die städtische Unterstützung für das Fürstliche Orchester von 6500 M. auf 10000 M. jährlich zu erhöhen, einstimmig an. Der Fürst Reuss j. L. leistet 105000 M. Jahreszuschuss für die Kapelle.

Görlitz. Königlicher und Städtischer Musikdirektor Schattschneider wurde durch Ministerialerlass zum Professor ernannt.

Paris. Mit allgemeiner Spannung erwartet man in Paris die Uraufführung des Balletts „Josef und Potiphar" von R. Strauss, dessen Text von Hofmannsthal stammt. Hofmannsthal verlegt den Schauplatz dieser biblischen Geschichte mit dichterischer Freiheit nach dem Italien des 16. Jahrhunderts: die Szenerie wird bei der Aufführung im Stil der Renaissance gehalten sein.

Strassburg. Eine neue Sinfonie (Gdur) von J. M. Erb wird ihre Uraufführung am 28. Januar im Abonnementskonzert des Städtischen Orchesters unter Leitung von Prof. Pfitzner erleben.

Stuttgart. „Ferdinand und Luise", eine neue Oper des Wiener Komponisten Julius Zaiczek, erlebte im Königlichen Hoftheater ihre Uraufführung und ward sehr beifällig aufgenommen. Der Text ist eine Bearbeitung von Schillers Kabale und Liebe.

Wien. Die aussergewöhnlich hohen Eintrittpreise bei den Aufführungen des „Parsifal" an der Hofoper haben das Wiener Publikum verstimmt. Für die dritte Vorstellung konnten die Kartenhändler die Karten vielfach nicht einmal zu den Einkaufspreisen anbringen. In Einzelfällen wurden Karten, die an der Kasse 50 Kronen gekostet hatten, unmittelbar vor der Vorstellung für 20 Kronen abgegeben, und nach dem ersten Akt konnte man solche Karten sogar für vier Kronen erhalten.

— Hier hat sich ein Komitee gebildet zur Ehrung des Tondichters Hermann Grädener, der am 8. Mai d. J. seinen siebzigsten Geburtstag feiert. Das Komitee gedenkt das Jubiläum schon Ende Februar zu begehen und beabsichtigt die Veranstaltung eines Orchesterkonzerts, auf dessen Programm ausschliesslich Werke Grädeners stehen werden. Dann sind noch verschiedene Sympathiekundgebungen für den Meister geplant, der in Wien einen grossen Anhang besitzt, und aus dessen Schule viele gute Musiker hervorgegangen sind. Hermann Grädener wurde im Jahre 1844 in Kiel geboren; sein Vater war der bekannte Komponist Carl Grädener. Der Jubilar wirkte viele Jahre als Professor am Wiener Konservatorium.

— In der am 12. Januar stattgefundenen 27. ordentlichen Generalversammlung des Wiener Tonkünstlervereins wurden in den Vorstand wieder und neugewählt: Hofrat Eugen d'Albert (Präsident), Direktor Emil Hertzka (erster Vizepräsident), Prof. Rudolf Dittrich (zweiter Vizepräsident), Hugo Winkelmann (Kassierer), Dr. Hugo Robert Fleischmann (Schriftführer), Julius Bittner, Prof. Vinzenz Golla, Kais. Rat Fritz Karbach, Chormeister Viktor Keldorfer, Chormeister Adolf Kirchl, Kapellmeister Toni Kon-

rath, Prof. Richard Robert, Prof. Dr. Richard Stöhr, Prof. Julius Stwertka, Dozent Dr. Egon Wellesz, Josef V. v. Wöss und Alexander Wunderer.

Verlagsnachrichten

Gelegentlich der Beilage zu diesem Hefte verfehlen wir nicht, auf die soeben im Deutschen Verlagshaus Bong & Co., Berlin und Leipzig, erschienene wohlfeile Ausgabe der „Gesammelten Schriften und Dichtungen von Richard Wagner" hinzuweisen, die von Geh. Hofrat Prof. Dr. Wolfgang Golther herausgegeben und reich illustriert sind.

Neue Klaviermusik

Ed. Poldini, op. 59. Walzer-Frühling. Zehn Walzer für Klavier. (Zwei Hefte.) Berlin, N. Simrock.

Alfred Bortz, op. 14. Lyrische Stücke für Klavier (1. Der Hirt auf dem Berge; 2. Im Frühling; 3. Das alte Lied; 4. Klänge aus der Dorfschenke; 5. Die Mutter an der Wiege; 6. Bei den Kobolden). Ebend.

Ed. Poldini, auf den ich an dieser Stelle schon wiederholt verweisen konnte, ist ein Tonsetzer, der seine Feder anscheinend recht flott zu führen weiss. Obgleich er thematisch nicht immer sehr selbständig erfindet, ist doch die Art seine Gedankenentwicklung nicht alltäglich, häufig sogar vornehm und gewählt. So kommt es, dass er an vielen Stellen zwar sogar den Liebhaber der modischen Operette befriedigen wird, bei der Weiterspinnung seiner Themen aber gewöhnlich einen Spieler voraussetzt, der sich in der modernen Harmonik schon gut auskennt. Wie leicht die Arbeit dem Komponisten von der Hand geht, kann man diesmal aus der Mannigfaltigkeit in der Erfindung der Walzermotive ersehen: kaum, dass sich der Komponist einmal in ähnlicher Weise wiederholt, was bei zehn, jedenfalls kurz nacheinander komponierten Walzern schon etwas bedeuten will. Diese kurzen Ausführungen werden gleich mit darüber aufgeklärt haben, wo diese Musik am besten am Platze sein wird: Ein gewandter Spieler wird der Wirkung der Stücke, wenn er sie zur Unterhaltung in der Tanzpause des Hausballs oder im Salon vorträgt, ganz gewiss sein dürfen, und der Lehrer wird zwischen Etüden und klassischen Stücken einzelne Tänze davon dem schon ziemlich vorgeschrittenen Schüler — sie bewegen sich auf mittlerem bis höherem Schwierigkeitsgrad — zur Anregung anvertrauen können und sich damit den aufrichtigen Dank des Zöglings erwerben.

Von einer neuen Seite kommt mir der mir nicht mehr unbekannte Alfred Bortz entgegen. Nicht etwa bloss in Haupt- und Untertiteln weist er diesmal auf Griegs „Lyrische Stücke" als seine Vorbilder hin, sondern auch in der ganzen Anlage, im nordisch-sehnenden Ausdruck, in bestimmten rhythmischen Formeln und den mit all den zusammenhängenden klanglichen Ausdrucksmitteln. Der Gedanke ist unabweislich: Bortz hat hier überhaupt nicht sich selbst sondern den volkstümlichsten norwegischen Komponisten geben wollen. Wenn auf diese Weise auch von vornherein ein Werk von persönlicher Formung ausgeschlossen war, muss man dem Tonsetzer doch das Zeugnis ausstellen, dass er seine Sache recht gut gemacht hat. Seine lyrischen Stücke zeichnen sich tatsächlich durch gewandten Klaviersatz, leichte Erfindung, Klangfreudigkeit und manche andere Vorzüge aus. Da ihr mittlerer Schwierigkeitsgrad nur geringen Schwankungen unterliegt, werden sie nicht bloss im Haus sondern auch im Unterricht an der rechten Stelle sein, und dafür erscheinen auch die mannigfaltigen Abwandlungen technischer Figuren im Satze wie geschaffen.

Dr. Max Unger

Zur Musiktheorie

Bruno Weidefeld. Notenbeispiele zum Kontrapunkt. Leitfaden für Lehrer und Lernende. (Mit englischem Text von John Good, M. 4,—, Leipzig-Raschwitz, Verlag von Bruno Volger.)

Im allgemeinen können die Verfasser theoretischer Lehrbücher ihren Leitfaden keine so ausführliche Beispielsammlung einfügen, wie sie es selbst wünschen. Sie werden

sich in der Hauptsache mit Hinweisen auf die klassischen Vorbilder begnügen müssen. In seinen „Notenbeispielen zum Kontrapunkt" hat nun Bruno Weidefeld einen anschaulichen methodischen Leitfaden verfasst, der bestimmt ist, diese Lücke auszufüllen. Exempla docent. Ohne ein Wort der Erklärung hat er es getan und setzt damit wohl zugleich nebenbei das erklärende Wort des Lehrers oder des Lehrbuchs voraus. Vom zweistimmigen Kontrapunkt ausgehend, gelangt er über den drei- und vierstimmigen — jeder davon zu zwei und mehr Noten gegen eine, gebunden und verziert — zu den verschiedensten Spielarten der Imitation und des Kanons. Die Fuge hat er sich wohl namentlich deshalb geschenkt, weil sie jeden Musikstudierenden leicht in den besten Musterbeispielen zugänglich ist; doch würde gewiss eine methodische Darstellung dieser Krone der kontrapunktischen Kunst sehr bewillkommnet worden sein. Leider entspricht die Ausführung dem Gedanken selbst nicht ganz. Neben guten Beispielen stehen andere, die ziemlich steif ausgefallen sind. Oft stehen Quinten oder Oktaven so nahe aneinander, dass sie feine Ohren beleidigen; ja ab und zu kommt es vor, dass der Leitton verdoppelt ist, und zwar auch dann, wenn sich die Dominant unmittelbar danach in die Tonika auflöst, so dass die eine Terz der Dominant in den Grundton der Tonika, die andere in die Quint weitergeführt wird (z. B. S. 22, unterstes System vom vierten zum fünften Takt; S. 48, drittes System von oben entstehen vom neunten zum zehnten Takt sogar, trotz einem noch schnell dazwischen durchschlüpfenden Achtel, regelrechte offene Oktaven; ähnliche Satzwidrigkeiten liessen sich ohne Quinten- und Oktavenjägerei noch manche anführen). Das sollte in einem Lehrbuch am wenigsten vorkommen. Man muss es nur bedauern, dass der an sich so gute Gedanke durch manche derartige Mängel starke Einbusse erleidet. Eine Eigentümlichkeit des Leitfadens ist, dass der Bassschlüssel statt auf die vierte auf die fünfte Notenlinie (oder auch auf die erste) gerückt ist, wodurch die Benennung der Bass- und Violinschlüsselnoten gleich wird.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 24. Januar, Nachm. 1/2 2 Uhr:

M. Vogel: „Salvum fac regem." J. S. Bach: „Fürchte dich nicht." W. Rust: „Kyrie".

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)
Sonnabend, den 24. Januar, Nachm. 2 Uhr:

Adolph Hesse: Variationen für Orgel über ein Vaterlandslied. Orlandus Lassus: Zwei Kaiserchöre für achtstimmigen Chor.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** des Deutschen Verlagshauses Bong & Co., Berlin und Leipzig, bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Das nächste Heft erscheint am 29. Januar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 26. Januar eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

81. Jahrgang Heft 5

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 29. Jan. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Eine Lohengrin-Aufführung an der Grossen Oper zu Paris

Von Dr. **Wilhelm Tappert**

Der Leser dieses nachträglichen Berichtes erwarte keine „sensationellen" Vorgänge, die der Vorstellung des Lohengrin am 25. September 1911 ein besonderes Gepräge verliehen! Im Gegenteil, diese Aufführung unterschied sich in nichts von den übrigen. Der übliche Theaterbericht im „Figaro" hebt daher auch nichts Besonderes hervor. Was mir heute, nach zweijähriger Pause, die Feder in die Hand drückt, ist vielmehr das Bedürfnis, dem vorurteilslosen Leser ein getreues Bild von dem Eindrucke, den das wundervolle Werk in französischer Wiedergabe und Auffassung auf mich machte, zu geben und die übertriebenen Erwartungen, die das vornehmste Kunstinstitut Frankreichs von vornherein erweckt, auf ein richtiges Mass gerechter Würdigung zurückzuführen. Zugleich soll diese verspätete Besprechung, die auf genauen während und unmittelbar nach der Vorstellung niedergeschriebenen Beobachtungen beruht, einen bescheidenen Beitrag zu der oft erörterten Frage liefern: Ist das im höchsten Sinne vollendete Kunstwerk national oder international?

Wem diese Frage angesichts der unbestritten nationalen Eigenart des Wagnerschen Meisterwerkes anfechtbar erscheint, der gebe ihr die Fassung: Inwieweit kommt die französische Auffasung der deutschen entgegen und worauf beruht der Grundunterschied beider?

Bevor wir in die Aufführung selbst eintreten, lohnt es sich wohl, einen prüfenden Blick in die Übersetzung der Dichtung, die den Aufführungen in der Grossen Oper zu Grunde gelegt ist, zu werfen*). Wir Deutschen wissen wohl besser als jedes andere Volk, welche Schwierigkeiten die sinngemässe und singbare Übertragung eines fremden Operntextes mit sich bringt, kranken doch alle mehr oder minder unvollkommenen Übersetzungen der Mozartschen Operntexte an dem Fehler willkürlicher Verdrehungen des Wortsinnes und anfechtbarer Sprachmelodik. Eine entsprechende Prüfung scheint im Hinblick auf den „Wortondichter" um so mehr geboten, als seine Bühnendichtungen mit den landläufigen und bis auf ihn allein üblichen „Operntexten" nichts gemein haben, sondern durchaus selbständige Dramen sind, die nur der Tonsprache zum eindringlichen Verständnis bedürfen. Es kann sich nun, soll die Eigenart der Wagnerschen Schöpfung auch in dem sorgfältig geglätteten modischen Gewande der französischen Sprache gewahrt werden, weder um eine wörtliche Wiedergabe noch um eine willkürliche, dem hergebrachten „Textstile" angepasste und dem Empfinden des französischen Hörers allein entgegenkommende Umdichtung handeln. Aufgabe des Übersetzers muss es sein, überall da, wo Vorstellungen und Gedankengänge in ihrer unverfälschten deutschen Eigenart keine Entsprechung auf französischem Boden finden, sorgfältig nachfühlend und erwägend Verwandtes im Ausdruck einzusetzen, um so dem fremden Ohr und Sinn das Kunstwerk nahe zu bringen. Dieser Aufgabe ist Herr Charles Nuitter im hohen Masse gerecht geworden. Überall, wo in den eigenartigen Neubildungen Wagners die Gefahr einer irrtümlichen Auffassung bestand, ist ein treffender, sinnentsprechender Ausdruck gewählt worden, so dass sich das Ganze glatt und ungezwungen liest. Statt der reimlosen vier- oder fünffüssigen Jamben sind natürlich, dem Wesen des Französischen entsprechend, gereimte Verse verschiedener Länge und in freien Reimverbindungen verwandt worden. Fast überall lässt sich die Umdichtung auf die Noten mühelos übertragen. — Zum Beweise möchte ich hier einige der bekanntesten Stellen der Dichtung beifügen. Elsas Traum Akt 1, Szene 1:

Seule dans ma misère
J'ai supplié le ciel,
Cherchant dans la prière
L'oubli d'un sort cruel.
L'écho plaintif et tendre
De mes soupirs amers
Au loin semblait s'étendre
Et remplissait les airs.
Dans leur azur limpide
Les bruits se sont calmés,
Et d'un sommeil rapide
Mes yeux se sont fermés.

Lohengrins Dank an den Schwan:

Oh mon cher cygne, à toi merci!
Pars vers la rive trop lointaine!
D'où la nacelle vint ici.
Seul qu'un heureux destin l'amène
Si ton devoir l'ordonne ainsi.

*) Lohengrin. Opéra en trois actes. Paroles françaises de M. Charles Nuitter. Nouvelle édition conforme à la représentation. Paris, P. V. Stock, Editeur.

Wie geschickt der Übersetzer Schwierigkeiten im Ausdruck zu überwinden und in ein korrektes französisches Gewand zu kleiden weiss, ersehe man aus der Wiedergabe des Chores: „Wie fasst uns selig süsses Grauen!“:

Quel doux pouvoir, quel charme étrange
A son aspect vient nous ravir!
Est-ce un héros, ou bien un ange
Qu'un tel miracle a fait venir?

Wenn Telramund von der „traumseligen, eitlen Magd“ redet, so heisst es schmucklos und nüchtern bei Nuitter:

O roi, la jeune fille avec dédain
Dans son orgueil a refusé ma main.
Un autre amour remplit son âme fière.

Ausgezeichnet sind dem Übersetzer alle jenen Stellen gelungen, die eine starke Leidenschaft verraten, so Telramunds Verzweiflung über seine verlorene Ehre („Durch dich musst ich verlieren“), seine Anklage gegen Lohengrins trügerischen Zauber. Aber auch die lyrischen Stellen haben eine liebevolle Umdichtung gefunden, so der Zwiegesang der Liebenden im dritten Akte, die Gralserzählung und der Brautchor. Nur ein einziges geringfügiges Missverständnis ist mir aufgefallen: Heinrichs Worte im 1. Auftritte des 1. Aufzuges lauten: Zu End' ist nun die List, der Zins versagt.

La trêve va finir! Marchons au but!
Nos ennemis refusent le tribut.

Als guter Franzose hat Nuitter das Wort „allemand“ überall sorgfältig vermieden; es könnte ja leicht den „Patriotismus“ seiner Landsleute zu einer Kundgebung veranlassen. So feuert der König seine Kampfgenossen mit folgenden Wendungen an: („Was deutsches Land heisst usw.“).

Que tout se lève, à moi de vous conduire,
Et ce pays vivra sauvée par nous.
Les Saxons:
Debout! et Dieu sera pour nous.

Statt der Aufforderung des Königs: Für „deutsches Land das deutsche Schwert!“ die die Mannen begeistert wiederholen, ertönt in der Übersetzung:

Que seul le glaive parle en maître,
Et ce pays sera puissant.
Tous.
Gardons le sol qui nous vit naître,
Et ce pays sera puissant.

Die Dichtung Wagners ist bis auf wenige Bühnenanweisungen vollständig übertragen — es fehlt kein Vers, und das fremde Gewand sitzt tadellos. Da, wo Auslassungen sich finden, sind sie wohl bezeichnend für französische Auffassung. Bei Lohengrins Nahen „entblösst alles in höchster Ergriffenheit das Haupt“ — in der Übersetzung steht kein Wort davon, während sie getreulich dieselbe Vorschrift beim Gebet des Königs und bei Elsas Erscheinen im Brautzuge wiederholt. Jedenfalls ist die Übertragung eine tüchtige Leistung, die, von tiefem Verständnis Wagnerscher Kunst zeugend, eine stilvolle, sinngemässe Aufführung verbürgen könnte.

Leider wurde diese Erwartung fast durchgehends getäuscht. Zunächst sind auch die Aufführungen des Lohengrin in der Grossen Oper nicht „strichlos“. Die Kürzungen folgen denselben Grundsätzen, die an unseren Bühnen vielfach massgebend sind. Im zweiten Akte hat man den Auftritt der vier aufrührerischen Edlen gestrichen, so dass die letzten Töne des Chors „Zum Streite säumet nicht“ (Aux armes, sans retard!) hinüberleiten in den Ruf der Edelknaben: „Macht Platz“ (Rangez-vous). Auch das Quintett desselben Aktes „In wildem Brüten muss ich sie gewahren“ (Je vois sa crainte et sa douleur amère) wurde ausgelassen, obwohl es ebenso wesentlich zum Verständnis des Ganzen ist als die eben erwähnte Kürzung. Künstlerische Gründe dürften hierbei wohl ebenso wenig massgebend gewesen sein als bei der letzten und grundlosesten, es sei denn dass man möglichst bald zum Ende und nach Hause gelangen wollte. Lohengrins Klage über Elsas Ungehorsam und sein schmerzlicher Abschied: O Elsa, was hast du mir angetan! (O mon Elsa! parle! qu'as-tu donc fait!) bis zur Verkündigung des Sieges über die Ungarn war gestrichen. An die Gralserzählung schliesst sich die Ankunft des Schwanes. Man hat also die Hörer um einen künstlerisch gebotenen Abschluss der Handlung gebracht; denn wenn auch des Schwanenritters Arm dem Könige fehlt, so wird sein Heer doch siegreich sein, und wenn der Held jetzt, dem Gebote des Grals gehorsam, sich von dem Weibe lossagt, das ihm für den Verzicht auf „Glanz und Wonne“ Ersatz bieten sollte, so folgt er, wenn auch schweren Herzens, einer höheren Macht, ja sein Verbleiben würde ihm selbst nur Unheil bringen. Auf die hohen musikalischen Schönheiten gerade dieses Vorganges ist hier überflüssig einzugehen. Man eilt dem Ende zu, damit die gewöhnliche Dauer einer Aufführung nicht überschritten werde. Kleinere Kürzungen von weniger einschneidender Bedeutung habe ich nicht wahrgenommen, ohne damit sagen zu wollen, dass sie nicht vorgekommen sind. —

Die Dekorationen trafen Stil wie Stimmung. Besonders eindrucksvoll wirkte der Auftritt im Brautgemach. Weniger vorteilhaft erschien die Anordnung des ersten Bühnenbildes. Entgegen den Weisungen des Dichters und einem verständigen, der Handlung gerecht werdenden Aufbau, war die Eiche mit dem recht dürftigen eines Königs unwürdigen Sitze fast in die Mitte des Vordergrunds gestellt, so dass der König stets ins Publikum hineinsang, gleichviel ob er seine Mannen anredete oder Elsa und Telramund anhörte oder Lohengrin begrüsste. So konnte er auch nicht die Fahrt des Schwanenritters auf dem Strome verfolgen und zwang nachher den Chor zu einer recht unglücklichen Gruppierung. Elsa mit ihren Frauen, die eher jugendlichen Klosternovizen mit ihrer Domina als einer Schar adliger Frauen glichen, stand während des Kampfes links abseits verlassen und abgetrennt von jeder freundlichen Hilfe. Rechts hielt sich Telramund mit Ortrud, die ein recht aufallendes, wenig geeignetes, rot und grün schimmerndes Gewand trug. Links im Hintergrunde erblickte man die Sachsen. Die Folge dieser unübersichtlichen Gruppierung war wirkungsvollen Bühnenbildern ungünstig. Die Ankunft des Schwanes vollzog sich wenig sichtbar, da die ungleich verteilten Gruppen den Blick auf den aus der Ferne langsam nahenden Schwanenritter störten.

Recht auffallend war der Mangel jeglicher Betätigung jeder durch äussere Zeichen sichtbaren Teilnahme der Ritter und des Volkes auf der Bühne. „Was ist ihnen Lohengrin!“ so hätte man angesichts dieser bei uns längst überwundenen leblosen Gleichgültigkeit der Statisten und des Chores ausrufen mögen. Kühl bis ans Herz hinein blieben die Scharen bei dem Zweikampfe, bei dem jubelnden Ausgang des Streites — man war eben in der Grossen Oper, die noch ganz in den Überlieferungen des Auber-Meyerbeer-

schen Stils ruhmreichen Angedenkens befangen scheint. Und diese Teilnahmlosigkeit, trotz der genauesten Hinweise des Dichters! Bei dem Gebete des Königs entblösste man das Haupt ebensowenig als bei der Ankunft des Schwanes und dem Nahen des Brautzuges. Die Figuranten hatten wohl in den Logen und Rängen des gut besetzten Hauses mehr und fesselnderes zu sehen als auf der Bühne, wo man den Lohengrin so oft, ach gar zu oft schon gemimt hatte! Selbstverständlich unterblieb die Schilderhebung Lohengrins und Elsas am Ende des ersten Aufzuges — man liess das hehre Paar gütig zu Fusse unter Aufsicht der königlichen Majestät abziehen und war froh, dass der niedergehende Vorhang jeder weiteren anstrengenden Beteiligung auf der Bühne ein Ziel setzte. Diese unbewegliche Ruhe trotz des dithyrambischen Jubels in dem Orchester, das eine der denkbar schwunghaftesten, hinreissendsten Jubelweisen anstimmt, die je einem begeisterten Menschenherzen entströmt sind!

Dasselbe unvorteilhafte Bühnenbild wiederholte sich im letzten Akte, als die brabantischen Grafen und Herren ihren Heerbann zusammenscharen. Zwar erschienen die Führer zu Pferde, aber die Hast und der Schwung beim Absteigen von den frommen Bühnengäulen und die ballettmässige Art des Aufmarschierens entbehrten jeder Würde. Schon die Vorbereitungen zum Zweikampf wirkten in den hastigen, automatischen Bewegungen ebenso lächerlich, wie der Zweikampf selbst jeder Tragik entbehrte. Das steckt den Franzosen wohl kaum im Blute, würdevolle und ruhige Bewegungen zu machen, die dem Bühnenvorgange die nötige Stimmung und Feierlichkeit geben. Auch der Brautzug blieb unbegreiflicherweise hinter den Erwartungen zurück. Wer jemals eine Lohengrinaufführung in Bayreuth erlebt hat, wird am besten beurteilen können, wie sehr der Zuschauer unter solch unvollkommenen Leistungen litt. Die trippelnden Edelknaben, die in den zierlichsten Ballettschritten die Stufen zum Münster hinauftänzelten, boten nur einen schwachen Vorschmack des in einzelnen zusammenhanglosen, willkürlich sich einstellenden Gruppen auseinandergerissenen Brautzuges, der nichts von dem festlichen Gepränge und dem feierlichen Charakter eines fürstlichen Kirchganges an sich trug. Umso wirksamer war das unerwartete Aufbegehren Ortruds und das plötzliche Auftauchen Telramunds, das Leben und Bewegung in die Gruppen brachte. Überall da, wo der sogenannte „élan“ die Glieder durchzuckt, wird der französische Darsteller seiner Aufgabe genügen, aber Massen begeistern oder zur Mittätigkeit veranlassen, ist ihm versagt. Kein Wunder; denn das französische Drama, das im Wesentlichen seelische Wandlungen und Regungen entwickelt, weniger äussere Vorgänge darstellt, hat nie Massen auf der Bühne verwandt. Gefällige Bühnenbilder, die mehr auf das Wohlgefallen des Publikums berechnet sind als aus der eigentlichen Handlung folgerichtig hervorgehen, haben von jeher den Aufbau des französischen Bühnenstückes beherrscht. Von dem massgebenden Einflusse Bayreuths, der durch die Meininger auch unserem Schauspiele zu gute kam, hat man in Frankreich noch nichts verspürt.

Denselben Vorwurf kann man auch gegen die Einzeldarsteller im Lohengrin erheben: Wenige Gebärden, die nicht mit den herkömmlichen Armbewegungen und üblichen Körperstellungen verbunden sind, unterstützten den Vortrag, der zumeist durch Tremolieren arg entstellt wurde. Ich habe kaum eine andere Opernbühne kennen gelernt, an der diese Untugend in solchem Masse ausgebildet ist wie an der Pariser Grossen Oper. Dieses Tremolieren war hier sogar dermassen zur Regel geworden, dass es dem Hörer jeglichen Genuss an der Musik verdarb. Ausserdem singen die Sänger, von der Handlung durchdrungen, nicht in die Bühne hinein, ihr Gesang gilt dem Hörer und Zuschauer. Gerade dieses für die tiefinnerliche Wirkung der Wagnerschen Dramen unbedingt nötige und für die Auffassung des Kunstwerkes entscheidende Merkmal fehlte der Darstellung völlig. Infolge dieser Vernachlässigung bleibt der Eindruck auch der weihevollsten Handlung nur äusserlich. Nach des Meisters Anschauungen und Vorschriften soll sich der Hörer nicht an einzelnen melodiösen Stellen entzücken und darüber das Dramatische aus dem Auge verlieren, sondern jeder einzelne Vorgang, der durch das Mittel der Musik verinnerlicht und gehoben wird, soll in dem Hörer die rechte Stimmung und Teilnahme wachrufen.

Natürlich kann das nur in vollem Masse geschehen, wenn der Träger des Ganzen, das Orchester, von dem rechten Geiste beseelt ist. Diese Mitwirkung versagte das vorzügliche Orchester leider oft genug. Alle Orchesterleiter, die diesem Tonkörper ihre Empfindungen eingeflösst haben, sind in dem Lobe der in allen Instrumentengruppen ausgeglichenen Kapelle einig. An Tonfülle können sich nur wenige Orchester mit dem der Grossen Oper messen. Das zeigte sich überall da, wo die volle Wucht und Fülle der Tonmassen am Ende des ersten Aktes, in den Chören des 2. und 3. Aktes und in dem Vorspiel des 3. Aktes zur Geltung kam. Gleich das Vorspiel, das in der auf die Stimmung des Hörers feinsinnig berechneten thematischen Arbeit seines Gleichen sucht, liess die weihevolle Wirkung, jene Ahnung des Überirdischen, vermissen. Der vom Meister im 5. Bande seiner Gesammelten Schriften gegebenen ausführlichen programmatischen Erläuterung blieb der Vortrag alles schuldig — hier wehte ein anderer Geist als der des Tondichters. Andererseits passte das Orchester sich den lyrischen Stellen ausgezeichnet an. Hier versagten auch die Sänger nicht. Ganz ausgezeichnet gelang die erste Szene des dritten Aktes, im Brautchor wie im Liebesgesang des bräutlichen Paares waltete die rechte Stimmung, die durch das plötzliche Auftauchen Telramunds jäh unterbrochen wurde. Auch die Gralserzählung war eine Glanzleistung des Sängers und Orchesters, und den wundersamen Chor: „Wie fasst uns selig süsses Grauen“ habe ich noch nie in solchem Wohllaut gehört. Das kann uns indes nicht weiter Wunder nehmen. Der Franzose wird im wesentlichen von zwei Empfindungen beherrscht, die auch in seinen Dichtungen vornehmlich einen Ausdruck finden: vom Heroisch-Pathetischen, das sofort in das Chauvinistische umschlägt, wenn Ruhm und Vaterland auf dem Spiele stehen, und vom Weichlich-Empfindsamen, das so leicht eine Träne im verschwommenen Auge glänzen lässt. Jenes tritt meist handelnd impulsiv zu Tage und reisst dann bei der gleichen Veranlagung und im rechten Augenblicke die Massen mit sich fort. Dieses gefällt sich gern in rührseligen Erinnerungen, die einem jeden vertraut sind und doch so rasch wieder von den flüchtigen Eindrücken des Tages verwischt werden. Darum sind die breit angelegten Entwickelungen der Wagnerschen Dichtungen nicht nach dem Sinne unserer westlichen Nachbarn; sie verlangen ein Versenken in Wort und Ton, um in ihrer Vollkommenheit verstanden und gewürdigt zu werden. Dem Aufbau der 1. Szene des 2. Aktes unseres

Kunstwerkes wird der Franzose (wie ja auch leider grossenteils der Deutsche) verständnislos gegenüberstehen, und es setzt schon einen beträchtlichen Grad künstlerischer Bildung voraus, wenn der Hörer gespannt und gesammelt folgen kann. Hier vollzieht sich kein äusserer Vorgang, der die Schaulust befriedigen könnte; hier ertönt keine Melodie, die das Ohr leicht einnähme. Aber von den anderen Vorgängen: von dem Erscheinen Lohengrins (der Brautzug scheidet wegen seiner Verzettelung natürlich aus), von der Gralserzählung, vom Gebete des Königs muss sich der Hörer gefesselt fühlen!

Wenn man nach dem Beifall und nach dem Verhalten des Pariser Publikums urteilt, das wie bei den Opern gewöhnlichen Schlages ungehindert und rücksichtslos gegen Sänger und Zuhörer kam und ging, wann es ihm passte, so muss man sagen, dass der Franzose noch immer, trotzdem Lamoureux und Colonne in ihren Konzerten wacker den Boden für deutsche Musik empfänglich gemacht haben, dem Wesen des Wagnerschen Dramas fern und fremd gegenübersteht. Welchen Beifall lösen bei uns die Aktschlüsse aus! In Paris fanden nur wenige Zeit und Stimmung, den Sängern Beifall zu zollen. Man eilte ins Foyer oder in die Garderobe, um Abwechslung zu haben. Es war für mich sehr bezeichnend, dass während der Vorstellung von Racines Phädra im Théâtre-Français, während der Arlésienne von Daudet-Bizet und bei Molières „Geizhals" im Odeon kein Zuschauer seinen Sitz zu verlassen wagte und mit seinem Beifalle kargte. Hier befand sich das Publikum eben längst vertrauten nationalen Kunstwerken gegenüber, die das Ohr schon seit Jahrhunderten oder Jahrzehnten entzückt hatten. Vielleicht ist auch der Franzose eher für den Wohllaut des gesprochenen Verses als für den Wollhaut des gesungenen Wortes empfänglich. Jedenfalls bot dieses Verhalten der Zuhörer, die von der eigenartigen Musik Bizets hingerissen waren, die gespannt der Erzählung von Hippolytes schauervollem Tode lauschten, eine willkommene Erklärung für die Teilnahmlosigkeit, der der Lohengrin in der Grossen Oper begegnete. Ein junger Grieche, der auf einem verstimmten Pianino meiner Pension sich vergeblich mit dem Vorspiel zum Lohengrin abmühte, empfand dasselbe wie ich und wünschte, einmal einer Bayreuther Aufführung beizuwohnen, weil man dort allein die rechte Andacht und Sammlung fände, die der Pariser nicht kenne.

Es ist wohl kaum etwas lehrreicher, als deutsche Bühnenschöpfungen auf der französischen Bühne zu sehen. Der Vergleich mit der szenischen Darstellung und Auffassung zeigt jedem Unbefangenen den gewaltigen Unterschied nationaler Wesensart. Wem es noch nicht zum Bewusstsein gekommen ist, dass Wagner ein deutscher Meister im höchsten Sinne des Wortes ist, der lerne es aus einer Aufführung auf einer ausländischen Bühne. Der begreift auch, warum sich des Meisters Werke so schwer ausserhalb des deutschen Sprachgebietes einbürgern, weshalb auch für den Meister eine Aufführung seines Lohengrin in Bologna ein Ereignis war, das ihm zwei Dankesschreiben entlockte. Dort findet sich auch ein Wort, das, auf eigensten Erfahrungen Wagners während seines zweimaligen Aufenthaltes in Paris beruhend, die vorliegenden Beobachtungen bestätigt: „Was nicht französisch ist, kann der Franzose nicht begreifen, und die erste Bedingung für denjenigen, der den Franzosen gefallen will, ist, sich ihrem Geschmacke und den Gesetzen desselben zu fügen". (Band IX, S. 348, 1. Ausg. 1873). Derselben Ansicht waren einige deutsche Landsleute, die, im Foyer sich über die Eindrücke der Vorstellung unterhaltend, offen sagten: „Das ist nicht unser Lohengrin". Wenn also diesen anscheinend nicht tiefer musikalisch Gebildeten der wesentliche Unterschied der deutschen und der französischen Auffassung des Kunstwerkes aufgegangen war, so zeugte das Urteil von einem erfreulichen Fortschritt des musikalischen Verständnisses und von einer richtigen Würdigung einer an sich beachtenswerten Leistung, die aber noch weit vom Gipfel der Vollkommenheit entfernt ist.

Selbstredend verzichtete ich auf den Tristan oder Tannhäuser in französischer Auffassung, als man mich am folgenden Tage fragte, ob ich nicht auch diese Vorstellungen besuchen wolle. Wird es dem Parsifal, der in Paris sogar an zwei Bühnen aufgeführt werden soll, besser ergehen? Ich fürchte nicht. Wagners Schöpfungen wollen nicht nach der Schablone des gewöhnlichen Bühnenwerkes „aufgeführt" sein. — Unzufrieden mit den Eindrücken des Abends hatte ich den glänzenden Theaterpalast verlassen; unwillkürlich fasste ich meine Empfindungen zusammen in die Worte: Deines Geistes hab' ich keinen Hauch verspürt.

Von dem Gegenteil überzeugte mich zu meiner Genugtuung eine Aufführung des Lohengrin auf der heimischen Bühne, die, wenn auch ohne Kräfte ersten Ranges, doch Bayreuther Geist atmete.



„Parsifal" in Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

So ist denn das grosse Ereignis vorüber und am 14. Januar „Parsifal" zum erstenmal in unserm Hofoperntheater gegeben worden. Und zwar ganz nach Bayreuther Muster: mit Anfang um 4 Uhr Nachmittag und so langen Zwischenpausen nach dem 1. und 2. Akt, dass der letzte erst um 11 Uhr endete. Dabei freilich auch die Eintrittspreise noch über Bayreuth hinaus auf das Vierfache erhöht, endlich eine dritte Anknüpfung an die Vorführung im Festspielhause: das Publikum wurde gebeten, sich aller Beifallsbezeugungen zu enthalten. Nun denke man: welches Publikum! Grösstenteils nur die ganz Reichen und Sensationslustigen, diese gewissen Snobs, die überall gleich aufs erstemal dabei sein wollen: sie in eine wahrhaft andachtsvolle Stimmung zu bringen, erschien von vornherein als vergebliche Liebesmühe. Sie hätten vielleicht schon, weil sie sich überwiegend gelangweilt, fast gar nicht applaudiert. Und den wenigen Wissenden, so weit sie sich die relativ noch immer sehr teuern Stehplätze erobern konnten: denen brauchte man wahrlich (besonders wenn sie schon einmal in Bayreuth gewesen) andachtsvolle Stille nicht besonders anzuempfehlen. Tatsächlich wurde der Wunsch der Direktion nur halb erfüllt, d. h. nach jedem Akt schwach applaudiert, was dann ein demonstratives Zischen zur Ruhe verwies. Da sich aber trotzdem am Schluss des Ganzen der Beifall verstärkte, wurde dann nochmals — sogar zweimal — durch Aufziehen des Vorhangs die letzte Szene gezeigt, was aber auf manche Besucher eher ernüchternd zu wirken schien. Nun rasch ein Bekenntnis: ich war nicht unter den Glücklichen, welche gleich einer der drei ersten jetzt im Hofoperntheater veranstalteten Parsifal-Vorstellungen (am 14., 15. und 16. Januar) beiwohnen konnten.

Als nicht mehr für politische Wiener Tageszeitungen schreibend (wie das von 1868 bis 1902 mit Unterbrechung mein zweiter Beruf war) hatte ich keinen Anspruch auf einen Referentensitz. Und mir einen sündteuren Platz zu zahlen, hatte ich um so weniger Lust, als ich ja das grosse Werk in Bayreuth mehr als 10mal gehört und gesehen (von der unvergesslichen noch vom Meister selbst einstudierten, durch Hermann Levi dirigierten Uraufführung am 28. und 30. Juli 1882 angefangen bis einschliesslich 1897) und daher fest überzeugt, dass die dortigen hehren Eindrücke in einem gewöhnlichen Opernhause nicht erreicht, geschweige über-

boten werden konnten, mich einfach fürs Warten entschloss — bis die Eintrittspreise herabgesetzt würden. Da schon bei der ersten und zweiten Reprise Parterre und Logen Lücken zeigten und die Agenten nicht ganz auf ihre Kosten kamen, dürfte wohl Direktor Gregor recht bald klein beigeben müssen.

Nach verlässlichen Berichten hat die Wiener Hofoper mit ihren in zahllosen Proben vorbereiteten „Parsifal"-Vorstellungen relativ bedeutendes geleistet — szenisch und musikalisch — aber denen, die nicht in Bayreuth gewesen, nur eine blasse Ahnung der dort erweckten wunderbaren Stimmungen gegeben.

Dass das eigentlich protzenhafte Premièren-Publikum — der „Logenpöbel", wie sich einmal Hans Richter etwas derb ausdrückte — sehr wenig ergriffen war, bezeugte der riesige Massenansturm zu dem (von der Direktion freilich im Vorhinein als besonders reichhaltig und delikat empfohlenen) Büffetts und den benachbarten Restaurationen in den Zwischenpausen.

Von den Rollerschen Dekorationen wurden die waldigen Landschaften im ersten und dritten Akt sehr gerühmt, um so weniger die Darstellung des Gralstempels, der sich zwar — wie in Bayreuth — nach dem Muster des Doms von Siena als stolzer Prachtbau im gotischen Stile entfaltet, aber durch die das Ganze überdachende massive vergoldete Kuppel die Szenerie viel zu sehr einengt, was auch die musikalische Wirkung der demgemäss zu schwach besetzten Gralschöre herabsetzt.

Als stilistisch ganz missraten, eine rein äusserliche Ballett-Feerie, wurde der Zaubergarten Klingsors im zweiten Akt bezeichnet, so hübsch auch die Blumenmädchen aussahen und so reizend sie sangen. Der wahre Bayreuther Zauber fehlte auch hier. Und noch mehr vermisste man denselben an der sonst ganz ausgezeichneten Leistung unseres ja in seiner Art unübertrefflichen philharmonischen Orchesters, das gerade an den intimsten, zartest gedachten Stellen häufig viel zu stark und grell klang. Der Versuch, die in ihrer Art einzige, mitunter bekanntlich geradezu geheimnisvolle hypnotisierende Bayreuther Akustik durch Tieferlegung und Überdeckung des Orchesters wie dort zu erzielen, missglückte total. Man hat umsonst Tausende von Kronen geopfert, um zuletzt doch wieder zum offenen Orchester zurückzukehren, das allerdings bei gewissen einzelnen Kraftsteigerungen — z. B. Gurnemanz' Segensspruch über Parsifal vor dem (auch herrlich gespielten) „Karfreitagszauber" ganz wundervoll geklungen haben soll.

Über die von verschiedenen Kollegen aber auch verschieden beurteilte Orchesterleitung Kapellmeister Schalks hoffe ich noch mein eigenes Urteil zu gewinnen, das sich bei der bekannten Gewissenhaftigkeit und Energie des überdies zu den getreuesten Wagner-Verehrern in Wien gehörenden Dirigenten (der im Konzertssaal bei uns grössere Bruchstücke aus „Parsifal" wiederholt erfolgreich aufführte) nur günstig gestalten dürfte. Unter den Solodarstellern glänzte eine in Bayreuth erprobte hochkünstlerische Trias: Allen voran Herr Richard Mayr als schon durch die herrlichen Mittel für den Gurnemanz wie prädestiniert, sodann überraschend gut disponiert Herr Schmedes als Parsifal, Frau Bahr-Wildenburg als Kundry — letztere leider nicht bei voller Stimme und auch durch die Erscheinung in der grossen Verführungsszene weniger überzeugend, grossartig dramatisch aber in Spiel und Vortrag besonders bei der letzten dämonischen Steigerung jener erwähnten Szene mit Parsifal. Als nicht gerade erstklassige aber durchaus entsprechende Leistungen bezeichnete man jene des Herrn Schwarz als Amfortas und des Herrn Weidemann als Klingsor, unter den Führerinnen der Blumenmädchen erwies sich namentlich Frau Kiurina durch liebenswürdige Persönlichkeit, Stimme und einschmeichelnde Kantilenen ungemein sympathisch.

Von der Inszenierung wäre noch zu erwähnen, dass die grossartige Wandeldekoration in der Wiener Hofoper durch vereinzelt aufleuchtende Nebelbilder nur notdürftig ersetzt sind und die Gralsglocken leider bis zum Exzess verstimmt klangen. Ob die Gralskuppel beim Herabschweben der Taube in der Schlußszene wirklich — wie früher etwas reklamehaft angekündigt ward — mit der Leuchtkraft von 100000 Kerzen erstrahlte, bleibe dahin gestellt, ein pyrotechnisches Kunststück wurde damit immerhin geboten, wie man es bis dahin vielleicht in Wien noch nicht gesehen. Aber was sollen auch die glänzendst gelungenen Dekorationen, szenischen und musikalischen Einzelheiten, wenn für die Masse der Besucher der eigentliche erhabene Geist des Weihfestspieles unverstanden geblieben? Die nicht lediglich Neugierigen, Unterhaltungs- und Sensationslustigen darunter könnten immerhin bis zu einem gewissen Grade für die richtige Auffassung dieses edelsten Schwanengesanges eines der grössten Meister aller Zeiten allmählich erzogen werden. Durch sorgfältigst vorbereitete, aber nur sparsame Wiederholungen der Erstaufführung bei normalen Preisen, und überdies nur zu besonders feierlicher Gelegenheit. Wie man z. B. Liszts „Heilige Elisabeth" bei uns ausschliesslich am Namenstage derselben (19. November) oder einem demselben nächststehenden Tage gibt, wobei die ergreifende Legende immer das empfänglichste, andachtsvoll lauschende Auditorium findet. Vielleicht gelingt das der Wiener Hofoper mit der Zeit auch bis zu einem gewissen Grade mit dem so ungleich machtvolleren „Parsifal", der freilich die Wissenden immer und immer wieder nach seinem ihm einzig würdigen künstlerischen Heim locken wird: auf jenen grünen Hügel der Festspielstadt Bayreuth.



Berliner Brief

Von Dr. Walter Paetow

Das Mozartfest, auf dessen Beginn ich am Schlusse meines letzten Briefes hinweisen konnte, hat in unseren musikalischen Kreisen zu mancherlei Erörterungen und Debatten Anlass gegeben. Der Besuch der beiden Konzerte, die von der Berliner Mozart-Gemeinde veranstaltet waren, hat nicht ganz den Erwartungen entsprochen, die optimistische Gemüter beseelte, und diese rein geschäftliche Erfahrung hat mancheinen zu der Überzeugung gebracht, dass „so Etwas" für Berlin nun einmal nichts sei. Ich kann in solcher Folgerung nur einen Trugschluss erblicken, — abgesehen davon, dass sich für das erste der beiden Konzerte sehr rege Beteiligung bemerkbar machte; die Konzertverhältnisse in Berlin sind so kompliziert, dass der weithin sichtbare äussere Erfolg bald alles, bald gar nichts bedeutet. Ich möchte ein einziges Beispiel anführen; als ich vor einer Reihe von Jahren den Leiter des Konzertlebens, Hermann Wolff, fragte, warum er nicht für ein Berliner Musikfest agitiere, meinte er, dass Berlin durchaus kein Boden dafür wäre, — man hätte es ja bei „unserem" Bachfest gesehen, dessen Defizit nur durch die Hochherzigkeit eines bekanntesten Kunstmäcens gedeckt wäre; als aber im vergangenen Jahre ein Bach-Beethoven-Brahmsfest gewagt wurde, erlebten wir einen gewaltigen Erfolg, — nicht nur künstlerisch sondern auch pekuniär. Ich wüsste nicht, warum man nicht bei Mozart eine gleiche Erfahrung machen sollte! Trotz alles Hindrängens zur Theatermusik besteht bei uns — wie überall! — eine grosse Sehnsucht nach seiner Musik, nach der Aufführung von Chorwerken, Sinfonien, Kammermusikwerken usw. Das ist so handgreiflich, dass es unnütz wäre, nur ein Wort weiter darüber zu verlieren. Warum also soll ein Mozartfest kein günstiges Resultat erzielen? Liegt uns Mozarts Kunst etwa fern? Ich habe auf diese Frage in einem Berichte über das Salzburger Mozartfest des vorigen Sommers bereits meine Meinung geäussert, und ich kann heute nur wiederholen: die Sehnsucht nach Mozarts Musik ist heute stärker, als je! Wenn es an der Zeit ist, Mozartfeste zu veranstalten, so ist es jetzt an der Zeit, — nur zufällige Begleitumstände können ihr völliges Gelingen erschweren. Und so ist es wohl auch jetzt in Berlin gewesen; hier steht man in weiten Kreisen willig im Banne der Parsifal-Freigabe. Es ist geradezu erstaunlich, wie gross der Erfolg der Parsifal-Aufführungen sowohl im Charlottenburger wie im Berliner Opernhause ist; man hat sogar schon die zur Kasse andrängende Menge kauflustiger Leute im Momentbilde festgehalten und es ist nicht zu übersehen, wie viele Beschwerden erhoben werden über Nichtbewilligung von Billetten, über vergebliches Warten an den Kassenschaltern usw. Mit solchen Konkurrenten ist für Mozart bei der grossen Menge schwer zu kämpfen und selbst auf diejenigen wirkt ein solcher Tageskampf zurück, die sonst den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht suchen. Wer wollte daraus irgendwelchem Kunstfreunde auch nur den leisesten Vorwurf

machen? Wenn man nicht ungerecht werden will, muss man dem unerbittlichen Zwange des Tages folgen, sobald man in ihm ein Band mit der Ewigkeit erblickt. Und wer wollte heute noch an Richard Wagners kultureller Bedeutung zweifeln.

Den künstlerischen Ertrag des Berliner Mozartfestes wird niemand in Frage stellen, der den beiden Konzerten ein unparteiisches Interesse entgegengebracht hat. Wie sehr sich am ersten Abend Lilli Lehmann und Artur Schnabel hervortaten, habe ich schon in meinem letzten Briefe erwähnt; dann war auch dem zweiten Konzerte ein günstiger Verlauf beschieden. Es brachte ein selten gehörtes „Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr", das Alois Schmitt für Streichorchester und Orgel bearbeitet hat, sowie die grosse Messe in Cmoll, die gleichfalls Alois Schmitt zum Konzertgebrauch vervollständigt hat. Die Spieluhrfantasie, deren Entstehung in Mozarts letzte Zeit fällt (1790) hat bei den gründlichsten Kennern Mozartscher Kunst, wie Otto Jahn, stets besonderes Wohlgefallen erregt und die Cmoll verdient sicherlich allgemeine Beachtung: aber es bedarf zu ihrer Einbürgerung längerer Zeit und es ist mir fraglich, ob gerade jetzt der rechte Augenblick zu ihrer Verbreitung gekommen war. Dass sowohl diese Werke, wie alle anderen mit grosser Sorgfalt zu Gehör gebracht wurden, versteht sich fast von selbst. Fritz Rückward hielt die Chöre des Brahms-Vereins und des Zehlendorfer Chorgesangvereins (— die ihm unterstehen —) mit dem Philharmonischen Orchester geschickt zusammen und hatte sich für die Solopartien vortrefflicher Kräfte versichert: der Damen Dora Moran, Elisabeth Ohlhoff, der Herren George A. Walter (des stets zuverlässigen) und Rudolf Gmeiner sowie Johannes Senftleben an der Orgel. Wie sehr sich um das Gelingen dieses Festes am ersten Abend Lilli Lehmann und Artur Schnabel, sowie Max Fiedler verdient gemacht haben, kann nicht genug anerkannt werden, — selbst wenn man sich gerade Max Fiedler, dem so schnell unserer aller Sympathien gewonnen sind, als Mozartdirigenten freier und beweglicher gewünscht hätte.

Schnabel, der gefeierte Solist dieses Mozart-Festes, hat seither mit seiner Gattin Therese ein kleines Beethoven-Fest veranstaltet. Er spielte mehrere Sonaten (unter ihnen die allbekannte Asdur mit Variationen op. 26) und die Eroica-Variationen mit bewundernswerter Überwindung jeder geistigen und technischen Schwierigkeit; alles war wie aus dem Moment geboren und so belebt, so frisch, so tonschön, so selbstverständlich, dass man nicht einen Augenblick der Ermüdung verspürte. Und wie meisterhaft hielt er den Klavierpart bei den Liedern, die Frau Therese sang und von denen nicht nur einige weniger bekannte heitere Lieder des Meisters erquickten, sondern auch die Gellertschen geistlichen Gesänge den tiefsten Eindruck machten; mir ist, wenn ich dieser durch und durch musikalischen Natur begegne, als vergässe sie Raum und Zeit und wolle sie vergessen machen. „Das Göttliche", in Goethes Sinne offenbart sie ihren Hörern — indem sie es selbst sich offenbart.

* * *

Dazwischen kommt der Alltag. Im Bachsteinsaal gibt es einen Kompositionsabend von W. E. von Kalinowski, der viele Lieder über schöne fremde und über eigene Texte komponiert hat und sie nun von Frieda Hell-Achilles und Roland Hell unter seiner eigenen Begleitung singen lässt. Er ist für das Lyrische und auch für das Balladeske; er verschont weder Heine noch Gerok und wenn es sein muss, komponiert er eigenen Text. Aber er hat sich selbst wohl noch ebenso wenig überwunden, wie er andere Dichter ganz verstanden hat. Man denke, dass er seine eigenen Worte:

„Dann hauch ich in des Abends Kühle:
Ich liebe Dich!"

im Fortissimo singen lässt und für eine Karl Geroksche Ballade vom „Tannhäuser" Töne anschlägt, wie wir sie etwa von Carl Löwe her im Ohr haben.

* * *

Auch ernsthafter neuer Kunde hat man in der letzten Zeit begegnen können. Sigmund von Hausegger hat uns mit zwei neuen Werken bekannt gemacht, die, ungleich von Wert, beide der Beachtung wert waren. Es waren ein Klavierkonzert von Julius Weismann, dessen Solopart der Komponist selbst durchführte, und ein Orchesterstück „Masken" von E. Lendvai. Auf Weismann horchen wir immer gern, sobald er seine Stimme erhebt; er ist eine der sympathischsten Erscheinungen in der musikalischen „Jungwelt", aber wie etwa Ernst Böhe, kommt er unserem Herzen nicht ganz nahe. Er möchte gern aus den Banden heraus, in die ihn Brahms und Liszt geschlagen haben, — und er sucht doch vergeblich nach dem selbst befreienden Ausdruck; ehe er zu seiner eigensten Kunst kommt, muss er so viele Hindernisse überwinden, dass der Zuhörer, auch wenn er ein treuer Gefährte ist, ermüdet und sich nach alten Führern zurücksehnt. Viel frischer und lebendiger wirkte die Maskenmusik Lendvais, auf den man wohl überhaupt gut acht haben muss. Es sind Variationen in modernem Stile und der Titel könnte wohl dazu veranlassen, aus dieser Variationenfolge Beziehungen auf bestimmte Komponisten heraus zu spüren — etwa auf Mendelssohn-Schumann, auf Wagner, auf Brahms (— oder auch andere); aber das ist nach dem einmaligen Hören nur eine Vermutung; wesentlich bleibt, dass hier eine Fülle freier, kluger, unmittelbar anregender Gedanken ausgeschüttet ist und dass sich ein feiner Sinn für unmittelbare Orchesterklangwirkungen bewusst durchsetzt. Dass diese gut herausgebracht wurden, ist das Verdienst des Blüthner-Orchesters, das sich unter Hauseggers Leitung sehr gut hielt, wie es denn überhaupt in letzter Zeit manchem Ansturm Stand gehalten hat. Ganz willfährig war es seinem früheren, — bei uns allen unvergessenen — Leiter Prof. Panzner, der für das Konzert einer ganz jugendlichen, scheinbar sehr entwicklungsfähigen Geigerin, Isolde Menges, den Kapellmeisterstab ergriffen hatte; sie beherrscht Beethovens Konzert noch nicht und darf dessen froh sein, denn seine Schönheiten lassen sich in jungen Jahren mehr ahnen, als erkennen. Aber sie erwies sich als musikalisch durch und durch und ihre Kunst wird gewiss mit ihrem Alter reifen.

* * *

Wie junge Kraft immer wieder das Alter auszuströmen vermag, hat uns Friedrich Gernsheim wieder einmal gelehrt. Im Nikisch-Konzert, das mit Scheinpflugs feinsinniger Lustspiel-Ouvertüre eingeleitet wurde, hat Henri Marteau als bester Interpret sein neues Violinkonzert mit sehr guter Wirkung gespielt. Schon in der Generalprobe war der Erfolg so gross, dass sich der Komponist beim Publikum bedanken musste und er durfte es getrost tun, da der Beifall sehr ehrlich war. Die Gedrungenheit der Form, die Klarheit der Gedanken, die Liebenswürdigkeit der Empfindung, die dieses Werk auszeichnen, haben heute so gut ihre Geltung, wie vor Jahrzehnten, in denen vielleicht schon die ersten Keime zu diesem Werke zu suchen sind.



Richard Wagner als Dirigent der Dresdner Liedertafel

Von Dr. Georg Kaiser

Mit Richard Wagner, als ihrem ehemaligen Dirigenten, verknüpfte die Dresdner Liedertafel, die kürzlich die Feier ihres fünfundsiebzigjährigen Bestehens beging, enge persönliche Beziehungen. Mit seiner Frau Minna war der kgl. sächs. Kapellmeister Wagner bereits im Januar 1843 beim Stiftungsfeste Gast des Vereins gewesen, und damals hatten in einer Parodie der „Nächtlichen Heerschau" folgende Verse für Wagners Wahl zum Dirigenten Propaganda gemacht:

Das Wort geht in die Runde,
Es tönt von Ort zu Ort:
Wagner heisst die Parole,
Er lebe fort und fort!"

Bald darauf ward ihm ein förmlicher Antrag übermittelt, und am 18. Februar war schon der erste Übungsabend unter Wagners Leitung. Ein paar Tage später erhielt die Liedertafel von ihrem Mitgliede Dr. Pusinelli, einem der eifrigsten und tätigsten Wagnerfreunde, ein lithographiertes Bildnis des neuen Dirigenten zum Geschenk. Bereits im März überraschte Wagner seinerseits die Sänger mit der Widmung des eigens für die Liedertafel arrangierten Matrosenliedes aus dem „Holländer". Im Juli 1843 fand in Dresden das zweite allgemeine Männergesangsfest statt, dessen Leitung in den Händen von Reissiger, Wagner und J. G. Müller (Dirigent des Dresdner Orpheus) lag. Für dieses Fest komponierte Wagner bekanntlich sein einziges grösseres Chorwerk „Das Liebesmahl der Apostel", das in der Frauenkirche seine Uraufführung erlebte. Das Werk gehört freilich

nicht zu den Meisterschöpfungen, ist aber als hervorragende Studienarbeit wertvoll und interessant. Die Sänger waren von Wagner begeistert. Schon vor dem Gesangfeste vereinigten sich vierzig von ihnen, mit Pusinelli an der Spitze, zu einer besonderen Huldigung und zogen, mit bunten Lampions ausgerüstet, zu einer Serenade herbei, bei der eine Dichtung Pusinellis die Verdienste des Meisters pries. Die Vereinsakten sprechen von dem „hohen Genius Richard Wagners", eine Anerkennung, wie sie dem erst Dreissigjährigen selten genug zuteil wurde. Eine andere Chorkomposition Wagners, die freilich nur den Wert und Reiz einer Gelegenheitsarbeit besitzt, kam durch die Liedertafel bei der Einweihungsfeier des König-Friedrich-August-Denkmals im Juni 1843 zur ersten Aufführung unter des Komponisten Leitung, der „Gesang vor der Enthüllung", dessen Vortrag dem Verein die Verleihung einer aus Anlass dieses Ereignisses geprägten silbernen Medaille durch Herzog Johann zu Sachsen eintrug. Das Jahr 1844 brachte dann die Mitwirkung der Liedertafel beim Empfang und der Beisetzung von Webers aus London herübergeholter Asche. Wagner hatte für diese Feier unter Benutzung Weberscher Motive ein paar Tonstücke komponiert, die mit viel Feierlichkeit zu Gehör kamen, und der Dirigent hielt an Webers Grab eine herrliche, gedanken- und gemütreiche Rede, die als eines der wertvollsten literarischen Zeugnisses seines Geistes in den „Schriften" erhalten ist. War für den jungen Meister die enge Verbindung mit der Liedertafel in mancher Beziehung lehrreich, so konnte sie doch nur vorübergehend sein. Denn sein Schaffensdrang führte ihn auf Bahnen, die die ganze Kraft seiner produktiven Persönlichkeit verlangten. Ohne irgendwelches Zerwürfnis schied er aus seiner Chordirigentenstellung, lediglich aus dem innigen Bedürfnis, alle seine freien Stunden dem musikalischen Schaffen zu widmen. Sein Abschiedsbrief an die Liedertafel bestätigt das. Da das umfängliche Schreiben wenig bekannt ist, sei hier ein Stück mitgeteilt. Wagner schreibt:

„Ich habe anfänglich, trotz der mir sogleich aufgestossenen Bedenken, geglaubt, die Leitung eines grösseren musikalischen Instituts, wie das der Königlichen Kapelle und Oper, mit der Überwachung der Interessen eines geselligen Vereins für Männergesang genügend vereinigen zu können; ich kann mir in diesem Sinne das Zeugnis geben, dass ich unverdrossen mich stets auf meinem Platze einfand, so oft es mir nicht durch unmittelbares Zusammentreffen mit einer amtlichen Beschäftigung geradezu unmöglich gemacht war; damals fand sich aber die Liedertafel nicht ein, so dass ich mich eine Zeit fast regelmässig genötigt sah, um die gerade anwesenden wenigen Mitglieder einigermassen der Absicht ihres Zusammenkommens gemäss zu unterhalten, eine Art von Gesangsübung mit ihnen anzustellen, die weder erfreuen noch bilden konnte. Dieser sehr lange dauernde Zustand der Teilnahmslosigkeit von seiten der geehrten Mitglieder der Liedertafel hat, ich gestehe dies offen, auch meinen Eifer von vornherein allmählich in einem Grade erkaltet, der mir die Erwärmung für die Sache späterhin sehr erschwert hat. Die Teilnahme und der gute Geist der Liedertafel hat sich seit einiger Zeit auffallend wieder gehoben; ich bin mit Bedauern mir bewusst, nicht dazu beigetragen zu haben, und zu meinem noch grösseren Leidwesen erkenne ich, dass ich nicht im Stande bin, dieser gesteigerten Teilnahme in ihren Anforderungen an mich zu entsprechen. Jetzt also ist der Zeitpunkt eingetreten, wo ich nach meinem aufrichtigen Dafürhalten nur durch meine Resignation der Liedertafel noch förderlich werden kann. Ich hätte die Erklärung derselben noch zurückgehalten, wenn ich jetzt nicht die Liedertafel auf einen mehr als genügenden Ersatz für mich hinweisen könnte. Herr **Musikdirektor Hiller** hat sich gegenwärtig für dauerndere Zeit in Dresden niedergelassen, und zwar — was hierbei wichtig ist — ohne amtliche Anstellung. Ich bin überzeugt dass für das Wohl der Liedertafel gar kein glücklicheres Ereignis eintreten konnte; was die Liedertafel in mir gewonnen zu haben wünschte, würde sie in Herrn Hiller gewiss in einem nur höherer Grade gewonnen haben: einen Mann von Fähigkeiten und künstlerischem Ruf."

Diese fast dringende Empfehlung Hillers durch Wagner muss aus dem Grunde wundernehmen, als Hiller bekanntlich später zu den erbittertsten Antiwagnerianern gehörte und vom Meister in seinen Schriften auf das heftigste angegriffen und abgeurteilt wurde. Hiller hatte damals einen Winter hindurch in Leipzig die Gewandhauskonzerte dirigiert und war dann nach Dresden übergesiedelt, um sich eine neue Position zu schaffen. Wagner, der wohl wusste, dass Hiller nicht viel von ihm hielt, brauchte nun, wie er sich ausdrückt, einen „Ehrgeizigen", der sich bereit erklärte, die ihm, wie oben erwähnt, in seinem Schaffensdrang zur Last gewordene Leitung der Liedertafel zu übernehmen, und in Hiller fand sich ein solcher Künstler, der sofort in die Bresche springen konnte. Wenn also Wagner mit dem „Kölner Falstaff" fast 25 Jahre später in den berüchtigten „Censuren" so scharf umspringt, so braucht er deshalb keineswegs ob dieser hier fixierten warmen Empfehlung ein Verehrer oder Freund des jungen Hiller gewesen zu sein. Dass er Hiller einen guten Dirigenten nannte, der auch aus dem weiterhin noch von Wagner angeführten Grunde der Ungebundenheit an ein zeitraubendes Amt wohl befähigt sei zur tüchtigen Leitung eines solchen Chores, beseitigt dennoch keinesfalls die Annahme, Hiller sei ihm bereits zu jener Zeit der persönlichen Bekanntschaft als schaffender Künstler und künstlerische Persönlichkeit unsympathisch gewesen.

Wagner beschliesst seinen Abschiedsbrief:

„Ich habe der Liedertafel bei einer mich tiefrührenden Veranlassung (bei der ihm gebrachten Serenade) zugeschworen, ihr nie untreu zu werden; das werde ich halten, ich werde, so lange die Liedertafel besteht und sie mich nicht ausstösst, Bürger der Liedertafel bleiben; ich werde ihr dienlich und förderlich sein, wo ich kann, sei es durch meine schlechte Tenorstimme, hie und da durch eine möglichst wenig langweilige Komposition, oder sonst durch Rat und Tat. Von nun an werde ich mit frohem Herzen, ohne drückende Selbstvorwürfe der Vernachlässigung und mit heiterem Mute mich in der Liedertafel einfinden, und wenn sie somit in mir einen nachlässigen Dirigenten verliert, so erhält sie dafür jedenfalls ein gutes Mitglied."

Ferdinand Hiller wurde zum Dirigenten gewählt, Wagner aber ernannte man „in Anerkennung seiner ausgezeichneten Talente und Verdienste, seines hohen Rufes und seiner bedeutenden dichterischen und künstlerischen Stellung zum permanenten ausserordentlichen Vorstandsmitgliede ohne spezielle Funktion, jedoch mit beratender Stimme". Seit 1845 führte die Liedertafel seinen Namen auf der Liste der Ehrenmitglieder. Wenn Wagner in dem vor einigen Jahren erschienenen „Mein Leben" seiner immerhin dreijährigen Chorleiterepisode mit nicht allzu freundlichen Worten gedenkt, so tat er das aus seiner späteren Kunstanschauungsweise heraus; in Wahrheit ist auch diese Dirigententätigkeit nicht ganz ohne fördernden Einfluss auf das Schaffen des jungen Meisters gewesen.

Rundschau

Oper

Linz a. D. Als Neuheit ging Kaisers Freiheitsoper „Theodor Körner" in Szene. Es war zugleich die Erstaufführung in Österreich. Dramatischer Spannung und Bühnenwirksamkeit zu Liebe wurde manches Geschichtliche der dichterischen Freiheit geopfert. Die Musik, obwohl nicht immer originell-persönlich, hat Fluss und Sanglichkeit. Für lyrische, wie für dramatische Situationsmomente hat Kaiser wirksame Farbenmischungen zur Hand. Als gelungener Versuch muss die Ausmerzung der Prosa in der Wolfsschluchtszene des „Freischütz", an deren Stelle streng motivische Rezitative eingefügt wurden, bezeichnet werden. Kapellmeister Hernried hat in der Ummodelung dramatischen Sinns ästhetisches Empfinden bekundet. Die Uraufführung fand starken Beifall. Sonst gelangten bisher die Opern: „Afrikanerin", „Maskenball", „Holländer", „Faust", „Bajazzo", „Cavalleria" und „Tosca" zur Aufführung. Dr. Weirich arbeitet sich als neuer Kapellmeister ein. Neben ihm führt noch Hernried mit Geschick den Taktstock. Letzterer brachte die musikalisch teils mehr oder minder wertvollen Operettenneuheiten: „Prinzess Gretl",

„Susi", „Der lachende Ehemann" und Nedbals „Polenblut" (fein orchestrierte rassige Musik) vorzüglich heraus. Da das Opernpersonal einige Neulinge enthält, vollzieht sich das Herausbringen der Werke in etwas langsamem Tempo. Der reifste Künstler ist der Heldenbariton Max Kriener (früher an der Wiener Volksoper). Da der Bassist — Herr Möller — wenig Stimme ohne Glanz, Kraft und Tiefe besitzt, so singt Kriener auch u. a. den Mephisto, den Kaspar. Sein Holländer war voll dramatischer Grösse, im Ausdruck verinnerlicht. Frl. Abicht, die Hochdramatische, verfügt über respektable Stimmqualitäten. Die Jugendlichdramatische, Frl. Kasten, zeigt als Anfängerin Talent. Als Santuzza versuchte sich Frl. Krüzner. Bis auf einige gepresste und dann mal wieder zu fleischige Töne besitzt der Heldentenor Grunert eine saubere Technik und ein saftiges, wohllautendes Organ. Wenig beschäftigt waren bisher die tüchtige Altistin, Frl. Salinger, die sich nur vor dem Tremolieren zu hüten hat, die sichere Koloratursängerin Frl. Bernhardt und die muntere Opernsoubrette Frl. Schromm.

Franz Gräflinger

Prag Das Stadttheater in Prag-Weinberge hat im Sommer eine Krisis, deren Opfer der Direktor Stech und der Kapellmeister Holecek wurden, durchgemacht, und die neuen Leiter des Theaters, der Direktor Dr. Fuksa sowie der frühere jetzt mit dem Titel Operndirektor reengagierte Kapellmeister Celansky wollen nun mit einem dem alten ganz entgegengesetzten Programm auftreten. Wo früher einerseits grosse Oper und andererseits die geschmacklosesten Produkte der Wiener Operette im Repertoir wechselten, wurde nun beschlossen, kleinere den Kräften des Theaters entsprechende Opern und besesre Operetten zu spielen. Dieses Programm wäre an und für sich künstlerisch richtig begründet, es ist aber noch die Frage, ob auch der erhoffte Kassenerfolg folgen wird. Das Schauspiel ist, wie überall, auch hier passiv und volle Häuser hat bisher zum grössten Teile die Operette gemacht. Die Versuche mit guten Operetten (Offenbachs „Blaubart", Heubergers „Opernball") blieben bisher nur bei diesen zwei Werken, und in letzter Zeit scheinen die Herren Kálman, Fall usw. wieder ihren Einzug in das junge, und doch schon durch innere Umwälzungen leider so schwer geprüfte Theater zu feiern. Sonst hat der neue Operndirektor sein Ensemble reorganisiert, Wechsel in den Reihen der Solisten durchgesetzt und fleissig zu arbeiten begonnen. Ältere Werke wurden ganz neu studiert, als Neuheiten wurden die Opern „Der König hat's gesagt" von Delibes und „Hänsel und Gretel" von Humperdinck unter seiner Leitung zu Gehör gebracht. Beide Werke kamen sehr sorgfältig vorbereitet zum Vorschein, besonders in der Behandlung des Orchesters ist Celanskys Dirigierkunst jedem, der die Konzerte der „Böhm. Philharmonie" i. J. 1901—2 noch im Gedächtnis hat, sicher gut bekannt. Es sollen noch weitere Opernnovitäten folgen, darunter in nächster Zeit die heute fast vergessene Oper „Die vereitelte Hochzeit" von Karl Sebor aus dem Ende der siebziger Jahre des v. J. Diese Oper, die in der Zeit der heftigsten Kämpfe um Smetana und in den bitteren letzten Lebensjahren des unglücklichen Meisters entstand, ist eine treue Nachahmung der „Verkauften Braut", vermochte aber natürlich nicht dieses Meisterwerk zu verdrängen. Heute, wo die damaligen Parteikämpfe längst vergessen und fast alle beteiligten Personen tot sind, wird der Versuch mit der Wiederbelebung dieser Oper des seiner Zeit ziemlich gefeierten Komponisten wenigstens vom musikhistorischen Standpunkte interessant. L. B.

Konzerte

Baden-Baden Die grossen Abonnementskonzerte, die die städtische Kurverwaltung in der diesjährigen Wintersaison veranstaltet, weisen bei stets recht starkem Besuch künstlerisch gut zusammengestellte Vortragsfolgen auf. Im ersten Konzert des verstärkten Orchesters brachte Herr Kapellmeister Paul Hein nach einer wohlvorbereiteten Aufführung der Esdur-Sinfonie Mozarts erstmalig P. Tschaikowskis Serenade für Streichinstrumente op. 48, die bis auf das in der Erfindung hinter den andern Sätzen zurückstehende Finale (über ein Thema russo) grosse Beifallsfreudigkeit weckte. Man möchte dem Werke recht viele so glückliche Auferstehungen wünschen! Gesunde Diatonik, rauschende Cdur-Harmonien, der an Wiener Vorbilder sich anlehnende „Valse", die dem Komponisten aus vollem Herzen geschriebene Elegia gehören zum Besten und Packendsten, was überhaupt für das Streichquintett gedichtet worden ist. Frau Maria Freund (Breslau) wagte sich an die im Konzertsaal nicht sehr dankbare Vitelliaarie aus „Titus", der sie doch eine charakteristische Färbung zu geben wusste. Die Vorzüge ihrer nicht eben umfangreichen, aber sorgfältig geschulten Stimme kamen erst in Liedern von Brahms und Mahler zur vollen Entfaltung. Als Brahmssängerin zählt sie wohl zu den wenigen Auserlesenen, die in ihrer Stimme den ganzen Gehalt eines Liedes erschöpfen können. Im zweiten Abonnementskonzert sah das Kurhaus einen seltenen Gast. Karl Flesch kam und spielte das Violinkonzert Edur von Bach einfach vollendet und aller Virtuosität entrückt. Wer bis dahin für Bach nicht empfänglich war, musste es durch diese abgeklärte ruhige Leistung werden. Seinen dankbaren Zuhörern spendete der herzlich gefeierte Künstler noch das wirksame, in der Orchesterbegleitung modern bearbeitete Violinkonzert P. Nardinis aus dem Jahr 1760, das reizvolle, poetische Effekte birgt. Drein gab er eine Solosonate Bachs und erntete mit dieser ernsten Kunst nicht weniger Beifall. Vom Orchester hörte man die schlichte Hirtenmusik aus dem Weihnachtsoratorium in stimmungsvollem Vortrag. Paul Hein vermittelte uns dann in diesem aus Anlass des 75. Geburtstages der Grossherzogin gegebenen Festkonzert die Bekanntschaft mit der Jenaer Jugendsinfonie Beethovens, ohne allerdings für das Werk mehr als wohlwollendes Interesse wecken zu können. Sollte dies wirkliche in Jugendwerk von ihm sein, dann steht sein Anteil daran doch sehr kräftig und deutlich auf Haydnschen Füssen. Fast nur Novitäten enthielt ein Sinfonieabend des städtischen Orchesters. Zur Uraufführung gelangte August Scharrers op. 26, eine „Ouvertüre zu einem ritterlichen Spiel", in der die gravitätische Gemessenheit mittelalterlicher Ritterfiguren gleich im ersten, kräftig für den Auf- und Ausbau des Werkes verwendeten Thema steckt. Nach einem wuchtigen Maëstoso bringt das Allegro con brio kontrastierende Farben und lieblichen Frauengesang. Von Minne und Liebesleid erzählen da bald die Celli, bald im Holz die Klarinette; vielfach verändert trotzt das Hauptthema allem Ansturm und bäumt sich zu einem strahlenden Cdur empor. Der Autor verhalf seinem dem grossen Orchester eine Fülle instrumentalen Glanzes bietenden Werk selbst zu einer sehr erfolgreichen Einführung in den Konzertsaal. Dann dirigierte Emil Mawet, Solocellist und Professor am Konservatorium in Strassburg, Fragmente aus seiner für nächstes Jahr von Hans Pfitzner angenommenen Oper „Phosphoreine", die von einem aussergewöhnlich feinfühlenden und gediegenen Talent zeugen. Ein „Cortège funèbre" ist staunenswert im Aufbau, ein exotischer Tanz steht musikalisch noch bedeutend höher. Das Beste an der Partitur scheint, dass Mawet stark genug ist, selbständige, ihren ästhetischen Eigenwert tragende Musik zu komponieren. Der Zug ins Äusserliche, Derbsinnliche kennzeichnet um so stärker den noch recht jugendlichen Heinrich Bienstock, eine vollblütige Musiknatur, die voriges Jahr in Karlsruhe durch die mit 15 Jahren gearbeitete Oper „Zuleima" Aufsehen erregte und nicht weniger Interesse für einen orientalischen Tanz daraus auch im Konzertsaal beanspruchte. H. Bienstock ist fast zu sehr Routinier, als Dirigent jedenfalls übertrieben manieriert. Seine Art ist weniger Neuland entdeckend, als zugkräftig und aufreizend. Das städtische Orchester bot an diesem Abend noch den Till Eulenspiegel; der neue erste Konzertmeister Karl Assmus führte sich mit Mendelssohns Violinkonzert vorteilhaft ein.

Von grösseren Chorwerken bot der Frohsinn unter Musikdirektor Otto Schäfers Leitung den „Frithjof". Solisten waren Herr und Frau Fritz Mechler (Opernsänger Karlsruhe). Mit dem gemischten Chor des Cäcilienvereins hatte der gleiche Dirigent einen schönen Erfolg in dem anstrengenden 13. Psalm von Franz Liszt. Der Tenorist Konzertsänger Hans Schmitt (Strassburg) genügte leider kaum. Zwei Chöre aus dem Oratorium „Franziskus" von Edgar Tinel zeigten den belgischen Kirchenmusiker an einer polyphon gehaltenen, grossangelegten Aufgabe. Im a cappella-Chor leistete die Aurelia (Kapellmeister August Scharrer) Tüchtiges mit dem zwar unmodernen, aber chormässig gesetzten Werk „Kaiser Karl im Untersberg" von M. Zenger.

Hans Schorn

Berlin Jean Louis Pisuisse, von Max Blokzijl meisterhaft begleitet, sang in einer Soirée am 20. Januar Chansons, alte französische, deutsche Volkslieder, englische und niederländische. Er ist nicht als Sänger zu bewerten, obgleich er ein wohllautendes Organ geschickt behandelt, er ist aber ein exzellenter Vortragskünstler, vom pikanten, feinpointierten Chanson durchläuft er die ganze Skala menschlichen Empfindens und Erlebens, bis er endlich für Chansons montmartroises tiefer greifenden Ausdruck findet. Ein besonderes Genre, diese beiden Journalisten-Chansonniers, aber welch erfrischende Abwechslung bringen sie in das ermüdende Gleichmass des Konzertgetriebes!

Emil Milan gab einen Goethe-Abend. Wenn wir diesem Vortrag hier einige Zeilen widmen, so möchten wir bei dieser Gelegenheit die innigen Beziehungen zwischen der Kunst des Sprechens und dem Gesange betonen. Was der Vortragende z. B. mit Werthers erster Begegnung mit Lotte bot, das ist schlechthin als ein Kabinettstück zu bezeichnen, rein technisch war die Leistung so meisterhaft, dass man Gesangsbeflissene hingewünscht hätte, um an dieser einfachen, natürlichen Art, den Stimmapparat zu behandeln zu lernen. Künstlerisch ist es die feine und eigentümliche Art Milans, die intimsten Reize der Dichtung hervor zu locken und zu bildhafter Wirkung erblühen zu lassen. So war das wirklich ein selten genussreicher Abend, an dem sich die Musik der Sprache zu wundervollen Melodien dichtete.

Am 22. Januar veranstaltete Rudolph Tobias einen Kompositionsabend im Konzertsaal der Königl. Hochschule. Ich hörte ein Fragment Rachepsalm, Sanctus und den ersten Teil des Oratoriums „Des Jona Sendung", beides für Soli, Chor und Orchester. Der Komponist war als Dirigent seinen eigenen Sachen ein wenig glücklicher Interpret — ein zusammengewürfelter gemischter Chor, das unter solcher Leitung unsichere Blüthner-Orchester, das Soloquartett, dessen Sopranistin Elisabeth Ohlhoff wegen Indisposition sich entschuldigen liess, die Vertreter von Tenor und Bariton (letzterer Gottfried Krüger sehr stimmbegabt) noch schülerhaft, das alles sind Umstände, die ein abschliessendes Urteil über die kompositorischen Leistungen des Herrn Tobias erschweren. So viel ist jedoch zu sagen, dass das Talent nicht ausreicht, die grossen Formen des Oratoriums zu gestalten. Abgesehen davon, dass die Erfindung sich in bescheidenen Grenzen hält, liess die Deklamation des ursprünglich russischen, in seinem deutschen Gewande unbrauchbaren Textes sowie die Behandlung der Singstimmen und des Orchesters zu wünschen übrig.

Ernst von Dohnányi spielte im ausverkauften Blüthner-Saal. Ich erinnere mich, den ausgezeichneten Künstler schon besser gehört zu haben, dieses Mal schien es seinem Spiel an der rechten innerlichen Sammlung zu fehlen. Das machte sich besonders bei der Adur-Sonate op. 101 von Beethoven bemerkbar, auch die Schubertsche Fantasie-Sonate op. 78 war von einer gewissen Unrast nicht frei, obwohl sie eine Fülle musikalischer und pianistischer Feinheiten bot. Innerlich am nächsten standen dem Konzertgeber vier Rhapsodien eigner Komposition, op. 11, die wir nicht ausschliesslich als Niederschlag seines virtuosen Könnens ansprechen möchten, sie tragen individuelle Züge, wenn sie auch, wie zum Beispiel Nr. 1 Gmoll auffallend unter Brahmsschem Einfluss stehen.

K. Schurzmann

Leipzig Eins fiel an dem Programm der Pianistin Karin Elin Dayas von vornherein auf: Sie zeigte, indem sie lauter moderne Tonsetzer berücksichtigte, einen Mut, den man bei so vielen andern sonst oft vermisst. Freilich wars mit der Auswahl der Werke schlecht bestellt. Es war beschämend, dass von den grösseren und kleineren Werken von E. Kunsemüller, E. W. Korngold, M. Reger, J. Weismann, W. Braunfels, Cl. Debussy und M. Ravel — Balakirew schenkte ich mir — eigentlich nur die der beiden Franzosen wert zu hören waren. Es ist manchmal geradezu komisch zu sehen, was entsteht, wenn sogenannter Tiefsinn über den französischen Impressionismus herfällt. Das schlimmste bot Korngold. Wie ers macht? Irgend eine angehörte Melodiewendung wird durch Trugwendungen, chromatische Höher- oder Tieferrückungen mit ähnlichen Fetzen zusammengenäht und die Sache ist — „modern". Natürlich: Der innere intuitive Zusammenhang ist zu tief, als dass ihn ein gewöhnlicher Sterblicher, geschweige denn ein armseliger Kritikus auch nur ahnen könnte. Korngold hat die Sonate (op. 2) noch als Schuljunge geschrieben. Armer Kerl, dass du so ganz um deine kindliche Einfalt kommen musstest. Wenn doch wenigstens der „moderne" Aufputz deinem Lehrer oder Papa aufs Konto zu setzen wäre! Die Ausführung der Werke war sehr zu loben. Fräulein Dayas hat sehr gute Anlagen, vor allem Temperament und Geschmack im Spiel. Sehen wir ab von der Korngoldschen Sonate, deren Vortrag mitunter etwas befangen erschien, so darf ihr Spiel auch als über der Sache stehend bezeichnet werden. Wir hätten es der Pianistin aber durchaus nicht übel genommen, wenn sie ihr Programm von Noten gespielt hätte; schliesslich haben ja nur Stücke von klassischem Wert Anrecht darauf, dauerndes Besitztum der Pianistenköpfe zu werden.

Das Programm Franz Wagners, der ebenfalls am Klavier konzertierte, gab auch etwas zu denken, wenn auch in anderer Beziehung. Die Modernen waren, etwa mit Ausnahme einer hin und wieder zu „wohlklingenden" Villanella von Paul Juon, mit Debussy und Sgambati, schliesslich auch mit Sauer, gut vertreten. Nur hätte der Pianist anstatt des späten Beethovens, der kernigere Menschlichkeit erfordert, einen früheren wählen sollen, er hätte auch von dem sonst tüchtig gespielten Chopin die Asdur-Polonaise weglassen sollen, da er dieses Werk technisch noch nicht ganz beherrschte; denn obgleich die Finger im allgemeinen richtig fielen, lag es doch wohl an der — gewiss weit vorgeschrittenen, aber wenigstens im Oktavenspiel noch nicht auf den Parnass gelangten — Technik des Konzertgebers, dass diesem Vortrag der eigentliche „Schmiss" noch abging. Trotz alledem: Herr Wagner ist schon heute ein ausgezeichneter Pianist. Er ist es, weil er über die wesentlichen Erfordernisse verfügt, als da sind: Warme Empfindung und Verträumtheit, die besonders Chopin zu gute kamen, gutes, wenn auch nicht einwandfreies Stilempfinden, sowie — trotz allem — schöne technische Anlagen. Ein guter Irmlerflügel war dem jungen Pianisten eine gute Hilfe für seine künstlerischen Absichten.

Magdalena Seebe, die als ehemaliges Mitglied der Leipziger Oper, wie der gute Besuch bewies, hier unvergessen ist, darf den Sprung von der Bühne in den Konzertsaal ohne Bedenken wagen; ja manche Seiten ihrer Befähigung, wie beispielsweise ihr anmutig lyrischer Einschlag, ihr liebenswürdiger Vortrag und — last not least — die gute Schulung ihres schönen Materials, das mitunter nur an Ruhe noch gewinnen könnte, weisen sie geradezu auf das Konzertpodium. Ich hörte Fräulein Seebe, die in der ersten Abteilung Schumanns Frauenliebe und Leben, in der zweiten Brahmslieder und in der dritten Gesänge lebender Tonsetzer sang, in den ersten beiden Teilen: An Schumann ging sie mit grosser Innigkeit heran, doch vermochte sie ihn insofern nicht völlig zu erschöpfen, als ihr Vortrag an den gefühlstiefsten Stellen etwas unecht wirkte. Brahms kam sie auch in dieser Beziehung überzeugender bei. Am Klavier war der Kgl. Kapellmeister Carl Pembaur mit Aufmerksamkeit tätig.

Mit dem Windersteinorchester erledigte der junge D'Albert-Schüler Theophil Demetriescu ein gewaltiges Programm; nicht weniger als vier umfangreiche Klavierwerke (Adur-Konzert von Liszt, Gdur-Konzert von Beethoven, die Variations symphoniques von César Franck und seines Lehrers Edur-Konzert) spielte er mit einer physischen Ausdauer, die, je weiter er an den Schluss gelangte, nur wenig nachliess. Wie schon die Aufgaben die er sich stellte, so gebot deren Verwirklichung hohe Achtung. Der junge Künstler ist sehr musikalisch, rhythmisch wohlbeschlagen und ausserordentlich ehrlich in der Auffassung. Das Licht seiner Vorzüge scheint aber gerade ein paar Schattenseiten, wenn auch nicht sehr auffällig, hervorzukehren. So vermisste man mitunter besonders die rechte Modulationsfähigkeit des Tones, vermisste man auch häufig an Stellen, die auf die Bravour hin geschrieben sind, den letzten glatten Schliff und den sprühenden Feuerglanz der Technik. Es erscheint mir indes zweifellos, dass Demetriescu bei scharfer Selbstkritik und eifrigem Weiterstreben diese Mängel wett machen wird, denn er hat das Zeug dazu. Schade übrigens, dass er zum Beethovenkonzert die Kadenzen von Bülow hinzugezogen hatte: Es ist nämlich geradezu auffällig, wie wenig dem berühmten Beethovenkenner bei deren Abfassung eingefallen ist.

Die Eindrücke, die man von dem Konzert des in Leipzig ansässigen jungen Pianisten Sándor Vas mit nach Hause nahm, sind die seiner früheren hiesigen Abende: Man hat es bei ihm mit einem sehr gediegenen, technisch klar zeichnenden, insonderheit nach der Seite des Lyrischen gewandten Musiker zu tun. Wie gewöhnlich brachte er auch diesmal einen alten Meister mit. Und das war recht getan; denn die Händelsche Edur-Suite schien seinem nachdenklichen, schön gliedernden Wesen ganz besonders gut zu liegen. Das war doch, trotz einiger nervösen Trübung, fast an jedem Satze des Werkes zu erkennen. Statt der Asdur-Sonate op. 110 von Beethoven hätten wir allerdings gern eine von den früheren Sonaten auf dem Programm gesehen. Da waren gewiss alle oben genannten rühmlichen Eigenschaften vertreten, aber das, was gewissermassen darunter liegt und eigentlich erst den Meister restlos ausmacht, musste man doch im Grunde um so mehr vermissen, als man das Werk erst kürzlich von A. Schnabel gehört hatte. Von dem Rest des Programms, das ausser Schubert-Liszt noch für P. Dukas, A. Skrjabin, E. Granados und Rachmaninoff eintrat, konnte ich von P. Dukas noch Variations, Interlude et Finale über ein Thema von J. Ph. Rameau hören. Merkwürdig: Manche Tonsetzer nehmen dann, wenn sie selbst erfinden wollen, ihre Melodien von andern Komponisten: wenn sie aber Variationen über ein fremdes Thema schreiben wollen, verstümmeln sie es bis zur Unkenntlichkeit. Übrigens leistete der Feurichflügel dem Pianisten sehr gute Dienste.

Emily Gresser ist eine junge Geigerin, die vorläufig manches verspricht. Dass ihre Bogen- und Fingertechnik schon ansehnlich, wenn auch nicht noch schlackenfrei zu sein scheint, ist eine erste schöne Tugend. Eine zweite, dass sie wirklich musikalisch ist. Sie spielte Tartinis Teufelstriller-Sonate, Max Bruchs Gmoll-Konzert, ein stellenweise lyrisch fesselndes, aber doch im Grunde häufig phrasenhaft ausgesponnenes „Memento mori" von M. Vogrich und eine Anzahl Bearbeitungen alter Stücke von Franko, und zwar die letzten am besten und wirkungsvollsten. Dass ihr grösster Erfolg — auch ihr grösster künstlerischer — hier und nicht in dem genannten Konzert lag, ist anscheinend lediglich aufs Konto ihrer Jugendlichkeit zu setzen. Das Beste wird also wohl sein, die Programme vorläufig auf die gute leichte Kost einzustellen und das Anspruchsvolle fleissig im Hause weiterzupflegen. Waldemar Liachowska begleitete sorgfältig, aber auffällig ausdruckslos.

Dr. Max Unger

Dreizehntes Gewandhauskonzert (P. Scheinpflug: Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare; S. Wagner: Von Reinharts junger Liebe aus „Herzog Wildfang", gesungen von Herrn Alfred Kase; Liszt: Episode aus Lenaus „Faust" (Der Tanz in der Dorfschenke); Lieder von A. Mendelssohn und H. Wolf; M. Reger: Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller).

Von den Kompositionen M. Regers, die wir bisher gehört haben, stehen die Hiller-Variationen am höchsten. Wohl geben sie sich — wie fast alles von diesem fleissigen und gewandten Nachahmungskünstler — als Mitteilungen aus zweiter Hand, aber doch als Erzeugnisse eines begabten und erfahrenen Kunsthandwerkers, dessen Geschicklichkeit und Kombinationsfähigkeiten ganz erstaunlich sind. Denn es ist keine Kleinigkeit, so ohne jeden Anlass geistreich zu sein und ein Dutzend Variationen nebst Fuge — mit ziemlich starker äusserer Wirkung — aus dem Ärmel zu schütteln. Ja, es besticht sicherlich die (bei diesem Komponisten sonst abhandene) Klarheit und Sicherheit im Aufbau: eine ausnahmsweise nicht quallige, eine wirklich saubere Arbeit. Sauber und trocken, mit fein berechneten Effekten, die sich mit jedem Schluss — sehr sicher — einstellen. Man hört hier eine sorfältige Mathematik, einen Aufwand, der dartut, dass $2 \times 2 = 4$ ist. Hört man diese Variationen öfter, so wird man ihrer höchst überdrüssig: sie sagen einem gar nichts, weder über das Thema von Hiller noch über jemanden, der sich ihm so verwandt fühlte, dass er über ihn hätte plaudern können oder gar müssen. Beethoven und Brahms entzündeten sich — in ihren Variationen — an einem Gleichfühlenden und entfachten eine Wärme, die jeden andern wieder entzündet. Die Hiller-Variationen sind so geschickt gemacht und so trocken wie ein Exempel. Dass 2×2 auch 5 sein könnte, ist hier ausgeschlossen. Es stimmt alles.

Blutwärme gaben diesem Konzerte die hier schon (vor etwa fünf Jahren) gespielte Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare (mit Benutzung einer altenglischen Melodie aus dem 16. Jahrhundert) von P. Scheinpflug und besonders Alfred Kase mit einem gut klingenden, reichlich harmlosen Bruchstück „Von Reinharts junger Liebe" aus Siegfried Wagners Oper „Herzog Wildfang". Unter gesteigertem Beifall liess er dann noch Lieder von Arnold Mendelssohn und Hugo Wolf folgen. Es ist erfreulich, dass dieser Künstler, der zur Zeit einer der allerbesten Baritonisten ist, auch an seiner Wohnstätte nach Gebühr anerkannt wird. Beinahe als Paradestück Nikischs und des Gewandhausorchesters mit unübertrefflichen Solisten erschien Liszts Episode aus Lenaus „Faust" (Der Tanz in der Dorfschenke), ein Werk, in dem die Orchestertechnik weit mehr interessiert als die poetische Intuition. Die Technik war beiderseits — bei Komponist und Ausführenden — im höchsten Grade bewundernswert.

Friedrich Brandes

Unter den mannigfachen Brahmsabenden des heurigen Konzertwinters war der des Böhmischen Streichquartetts einer der erfreulichsten. Die Künstler bringen alles mit, was dazu erforderlich ist: Das genaue Zusammenspiel, das doch nie auf Kosten des innerlichen Erlebens geht und nie in Pedanterie ausartet, die apollinische Auffassung, unaufdringliche Klangschönheit und den künstlerischen Ernst. Der Konzertzettel schloss das Amoll-Quartett op. 51 Nr. II, das Fmoll-Klavierquintett op. 34 und das Gdur-Streichsextett op. 36 ein. Einer unserer ersten Klavierspieler hatte im Quintett den Platz am Flügel eingenommen. Fr. Lamond, der in den letzten Jahren ein ganz Geklärter geworden ist. Dass er auch Brahms von der richtigen Seite beikommen würde, sagte sich wohl schon vorher jeder, der seine Stellung zu Beethoven kennt. Es galt für Lamond nur, von der vielgestaltigen Menschlichkeit eines Beethoven hinüberzuleiten in die äusserlich etwas geschliffenere aber dennoch innerlichreichste Wesensart eines Brahms, um zwei in sich vollendete in ihrem klassischen Ernst wesensverwandte Meister vollendet darzustellen.

Ein verspätetes Weihnachtskonzert bescherte kürzlich noch der Riedelverein unter seinem Vizedirigenten R. Wetz. Mit zwei Liedern aus dem Weihnachtsliederbuch von Cornelius Freundt, zwei Weihnachtslegenden von Carl Riedel, dem Begründer des Vereins, dem 23. Psalm (für Frauenstimmen) von Schubert und einem Graduale („Virga Jesse floruit") von Bruckner hatte sich der Chor ein vorwiegend lyrisches Programm gewählt. Besonders in den Frauenstimmen gut besetzt, löste er nach ersichtlich fleissiger Vorbereitung seine Aufgaben in Klang und Reinheit sehr wacker, liess es indes mitunter an rhythmischer Geschlossenheit fehlen. Von den Mitwirkenden sei einmal an erster Stelle des vielbewährten Organisten Max Fest rühmend gedacht, der sich zweier Pastoralszenen von Bach und Bossi und der Begleitungen trefflich entledigte; ferner des Altenburger Hofkonzertmeisters Paul Thoma, der zwei Sonatensätze von Veracini und Nardini technisch tüchtig und gefühlsinnig vermittelte. Endlich steuerte Frau Mizi Marx mit schönem Tonklang und reichem Empfinden zwei altdeutsche Weihnachtslieder (mit Violine) von G. Göhler und drei Mörikelieder von H. Wolf bei.

—n—

Als Beethoven-Abend bereitete das siebente Philharmonische Konzert seinen zahlreichen Besuchern einen grossen Genuss. Das Windersteinsche Orchester stand bei bester Disposition auf der Höhe und Herr Prof. Winderstein dirigierte mit Begeisterung und unverkennbarer Hingabe und Vertiefung die Egmont-Ouvertüre und die Eroica, von der wir — mit Robert Schumann zu reden — nicht wiederholen wollen, was alle schon wissen. Als Solisten traten auf die mit schönen stimmlichen Mitteln ausgerüstete Königl. Kammersängerin Anna Kämpfert und der hiesige Pianist Otto Weinreich. Erstere erwarb sich mit dem ungeschminkten Vortrage der Klärchenlieder („Die Trommel gerühret", „Freudvoll und leidvoll") und mit der imposanten grosszügigen Ausdeutung der grossen „Ah, perfido"-Arie den Dank und die Hochachtung der Hörer; Herr Weinreich spielte das herrliche Esdur-Konzert mit höchst sauberer, zuverlässiger Technik und verständiger Klarheit. Der Eindruck seines Spiels äusserte sich in der Hauptsache als jene Befriedigung, die einen empfindenden und gut aufhorchenden Zuhörer immer bei der harmonischen und massvollen Darstellung eines idealen Vorwurfs beschleicht.

Im Feurichsaal gab Herr John Petrie Dunn, Pianist und Lehrer am Kieler Konservatorium, eine Matinee. Der Künstler durfte sich des seltenen Anblicks eines gut besetzten Saales wie auch einer sehr freundlichen Zustimmung der Hörerschaft erfreuen. Er ist ein tüchtiger, solider Pianist, der auch vor den schwierigsten Aufgaben, wie Brahms' Paganini-Variationen, nicht zurückzuschrecken braucht. Sein technisches Rüstzeug ist blank: vor allem ist der Anschlag, da er aus einem lockeren Handgelenk entspringt, biegsam; Passagen und Verzierungen kamen sauber heraus. Was seinem Spiel zur Zeit noch mangelt, ist jene innere Kraft des Ausdrucks — sei es, dass sie uns elastisch emporschnellen oder sich sanft und leise in unsere Seele versenken soll. Aber hervorheben darf man einen guten musikalischen Sinn, ein natürliches Empfinden, wie es in einer Reihe kleinerer Stücke von Niemann, Scrjabin, Juon, Debussy und Chopin zutage trat. ?

Osnabrück Die diesjährige Konzertsaison eröffnete höchst zeitig unser Lehrergesangverein mit einem bedeutenden Konzert. Dasselbe wurde bei Gelegenheit der hier in den ersten Oktobertagen stattfindenden Provinzial-Lehrerversammlung als Festkonzert gegeben, diente aber auch zugleich durch das dafür aufgestellte sehr geeignete Programm zur patriotischen Jahrhundertfeier des Vereins. Eingeleitet wurde es mit dem Vorspiel zu den „Meistersingern" von Wagner, das unter Karl Hasses temperamentvoller Leitung würdig zum Vortrag kam. Es folgten dann im Wechsel mit a cappella-Chören 4 kriegerische Chöre mit Orchester von Komponisten der Neuzeit: das „Wächterlied" von Otto Naumann und der „Schlachtgesang" von S. v. Hausegger fanden mehr Beifall als Bleyles „Prometheus". Von den a cappella-Chören sprachen vorzüglich an einige Schubertsche Chöre, sowie „Der alte Soldat" von Cornelius und zwei Brahmssche Chöre („Geleit" und „Freiwillige her!"). Das Konzert, das sich eines starken Beifalls der Hannoverschen Lehrer (ca. 1300) zu erfreuen hatte, wurde 14 Tage später in einer Wiederholung dem Osnabrücker Publikum geboten und fand auch da begeisterte Aufnahme.

Das diesmalige Busstagskonzert unseres heimischen Orgelmeisters Rudolf Prenzler an St. Katharinen bot als Hauptnummer und Novität das Amoll-Konzert op. 100 für Orgel, Streichorchester, 4 Hörern und Pauken von Enrico Bossi, welches trotz bedeutender Schwierigkeiten, besonders im Orgelpart, virtuos und eindrucksvoll zum Vortrag gebracht wurde. Als Hauptchorwerk gelangte die Bachsche Kirchenkantate „Liebster Immanuel" (Nr. 123) für Chor, Alt-, Tenor- und Baßsolo, Orchester und Orgel zur Aufführung. Wie in dieser Kantate, so auch in den a cappella-Chören von Palestrina, Vittoria und Arnold Mendelssohn zeigte sich der Chor auf der Höhe durch schönen Stimmenklang und gute Schulung. Eine Tenor- und eine Bassarie von Mendelssohn vervollständigten das Programm sehr angenehm. Der Besuch des Konzerts war so stark, dass er fast beängstigend wirkte.

Der junge Geiger Oskar Kisker, ein geborener Osnabrücker, stellte sich jüngst in einem eigenen Konzert hier vor. Sein Spiel glänzt durch schöne Tongebung, wie durch leichte Bogenführung und völlige Beherrschung der Technik seines Instruments. Ganz besonders trat dies hervor in den Programmnummern: Kreisler: „Caprice Viennois", Bazziné: „La Ronde de Lutins" und in dem Konzert von Wieniawski. Die Violinsonate in Adur von Beethoven verlangt noch mehr Durchdringen des Gehalts. Als tüchtiger Begleiter erwies sich Jos. Gstettenbauer, der ausserdem als Solist noch Brahms Variationen und Fuge über ein Thema von Händel und die 6. Rhapsodie von Liszt glänzend und wirksam zum Vortrag brachte.

Hoffmeister

Wien Das sechste philharmonische Konzert der Saison (18. Januar veranstaltet) brachte eine bemerkenswerte Neuheit, nämlich: „Schlemihl", sinfonisches Lebensbild für grosses Orchester und Tenorsolo von E. N. Freiherrn v. Reznicek, dessen liebenswürdige Oper „Donna Diana" 1898 im hiesigen Hofoperntheater schönen Erfolg hatte, sich aber leider nicht auf dem Spielplan erhielt. Bekannte sich der geistreiche und technisch meisterlich geschulte Komponist in der genannten Oper (und wohl auch in seinen übrigen, hier nicht aufgeführten) gewissermassen zu einem klassisch-romantischen „Juste-Milieu", so ist er mit seinem neuesten Orchesterwerk unter die exzentrischsten Programmmusiker modernster Richtung gegangen. Zur Erläuterung hat er selbst eine (im Programmbuch der Philharmoniker abgedruckte) nur zu sehr ins Detail gehende technisch-ästhetische Analyse verfasst, an deren Spitze er bemerkt: dass er bei dem „Schlemihl" nicht entfernt an die allbekannte phantastische Figur Chamissos gedacht habe, sondern vielmehr in Tönen die Lebensschicksale eines vom Unglück verfolgten, modernen Menschen schildern wollte, der im Kampfe um seine ideelle und materielle Existenz zu grunde geht.

Zur musikalischen Illustration hat Reznicek unverkennbar zwei Straußsche Hauptvorbilder gewählt: „Ein Heldenleben" und die „Sinfonia domestica". An das erste gnannte Werk erinnert schon die ganze Disposition der vier ineinander greifenden Sätze, wobei das durch die Intervalle des Dreiklanges aufsteigende Hauptthema, mit dem unser Schlemihl-Komponist seinen symbolischen Helden einführt, seine Abstammung von dem Hauptheldenthema bei Strauss (nur von Es nach Cdur transponiert) durchaus nicht verleugnet. An die „Domestica" knüpft aber Reznicek wieder dadurch an, dass er jenes Heldenthema zugleich als Thema des „Mannes" bezeichnet, dem bald darauf das Thema der „Frau" gegenüber gestellt wird, bis endlich sogar in den Oboen das quietschende Kind erscheint, worauf sich weiterhin „apotheotisch" alle die Hauptmotive vereinigen.

Das vollzieht sich im Adagio dieser sinfonischen Dichtung, einem edel feierlich klingenden Stück, dessen mehr natürlich musikalischer, wesentlich leitereigener Tonsatz nach dem ihm unmittelbar vorhergehenden Scherzo (Eine phantastische Orgie darstellend, im Trio speziell auf ein Aubrey Beaudsleysches Bild „A comedy of marionets" anspielend) verübten kakophonischen Exzessen wahrhaft wohl tut. Denkt mancher vielleicht bei diesem tollen Scherzo und seinen absichtlichen Verzerrungen früher gehörter Motive an Strauss' „Des Heldens Widersacher", so fehlt nun als dritter Satz auch „Des Helden Walstatt" nicht, indem dorthin „Fanfaren" den neuen Schlemihl von seinem stillen Familienglück hinweg zum Kampf um die Existenz rufen. In den nächsten Partiturseiten geht es nun wieder stark drunter und drüber, der Komponist scheint eine geistige Schlacht mit einer wirklichen, militärischen zu verwechseln, wie man das ja nicht mit Unrecht auch an der betreffenden Partie von Strauss' „Heldenleben" ausgestellt hat.

Aber zum Schluss kommt doch im „Schemihl" wie im „Heldenleben" ein schöner, versöhnender Epilog. Reznicek führt denselben in seiner Analyse so aus: Aus tiefsten Tiefen erhebt sich eine Schicksalsstimme — Gebet: Tenorsolo („Der du von dem Himmel bist") — „Noch einmal, zum letztenmal reckt sich der Unterlegene empor zu übermenschlicher Höhe, dann lässt er sich, von Ekel erfasst, auf ewig hinabgleiten nach Nirwana". — Eine vom vollen Werk der Orgel unterstützte, feierlich ausklingende, an Parsifal erinnernde und damit gerade jetzt aktuell kommende Musik, deren reinem Wortlaut es zu danken, dass das Publikum — der früher vernommenen argen Dissonanzen vergessend — den Komponisten lebhaft hervorrief und nicht die geringste Opposition störte.

Ein Teil des Beifalls galt wohl auch der trefflichen Doppelleistung des Dirigenten und des Orchesters, vielleicht auch dem tüchtigen Sänger des Tenorsolos, Herrn Maikl, der sich für eine wesentlich undankbare Aufgabe mutig opferte.

Der Reznicekschen Novität liess Weingartner nur noch Beethovens Pastoral-Sinfonie folgen in einer Wiedergabe, auf welche völlig Schumanns über eine im Leipziger Gewandhaus 1841 von Mendelssohn geleitete Aufführung ausgesprochenen Worte passten: „sie war ganz herrlich, wie sie sich der Meister in der Weihestunde gedacht haben mag" und „so drang denn das Werk einmal wieder tief in aller Herzen". Mir selbst fiel noch überdies Rich. Wagners schöner Ausspruch ein: „Seid heute mit mir im Paradiese! — wer fühlte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der Pastoralsinfonie lauschte?!"

Interessante, aber der Wirkung nach sehr verschiedene Novitäten boten die beiden letzten Sinfonieabende des Konzertvereins — am 14. und 20. Januar. Elgars sinfonische Studie „Falstaff" wurde vom Publikum unzweideutig

abgelehnt. Spärlicher Beifall, alsbald durch Zischen zum Schweigen gebracht. Vielleicht hätte ein ausführliches Programm die vielen seltsamen Bizarrerien des anscheinend wieder hauptsächlich von R. Strauss beeinflussten Stückes (in welchem auch hier des Helden giftig keifernde „Widersacher" nicht fehlen!) einigermassen erklären und motivieren können. Elgar verfiel aber in das entgegengesetzte Extrem wie Reznicek in seinem „Schlemihl", indem er alles Ausdeuten einfach der Phantasie der Hörer überliess. Letzteres tut bekanntlich auch Strauss in seinem genialen „Eulenspiegel"! Aber wie schlau ist da alles disponiert, jeder der übermütigen „lustigen Streiche" durch die hierfür so glücklich gewählte Variationenform meisterlich fein charakterisiert! Längst ein Lieblingswerk der Wiener geworden, musste Strauss' „Eulenspiegel" am letzten Sinfonieabend des Konzertvereins wieder ganz besonders zünden, da auch die Aufführung eine ausgezeichnete war und F. Löwe am Dirigentenpult sich als buchstäblich kongenialer Interpret auch nicht die kleinste Ausdrucksnüance entgehen liess. Zu Anfang des Abends wurde als Novität M. Regers: „Vier Tondichtungen nach Bildern von Böcklin" gespielt. Um im Publikum von vornherein die rechte Stimmung zu erwecken, waren gelungene Reproduktionen der Böcklinschen Bilder in den Gängen des Konzerthauses zu sehen. Das erste Bild „Der geigende Eremit" wird in wesentlich archaistischen Klangfarben — sparsam ausgewählte Bläser, geteiltes Streichorchester und Solovioline — stimmungsvoll wiedergegeben. Der Schluss in einer alten Kirchentonart, der phrygischen, welche die Griechen bekanntlich dorisch nannten. Einen frappanten Gegensatz hierzu bietet das nächste Bild, das bei Böcklin durch ein so wunderbares Kolorit ausgezeichnete „Im Spiel der Wellen", was der Spezialist solcher tönender Illustrationen, Debussy, auch nicht anschaulicher hätte machen können, wobei sich Reger überdies weit melodischer gibt, als sein französischer Kollege und — nur zum Vorteil der Sache — auch von der Benützung bewährter Mendelssohnscher Mittel nicht zurückschreckt. Dieses Stück hatte den grössten Erfolg. Weniger vermag man sich in das nächste Bild „Die Toteninsel" zu finden, deren unendlich düstere Stimmung durch jähen Wechsel entfernt liegender Mollgeschlechter charakterisiert werden soll, wobei das eigentlich Thematische ganz verschwindet. Rein äusserlich nur wirkt schliesslich das letzte Bild „Bacchanal" mit seinen grellen und banalen Trompeten- und Posaunentönen und den schwirrenden, zuletzt an Wagners Pariser Venusberg erinnernden (aber dessen elementare, zündende Glut nicht entfernt erreichenden) Geigerpassagen.

Im Konzertverein wurde am 14. Januar nach dem Elgarschen Falstaff Hugo Wolfs leidenschaftstrunkene, aber auch im poetischen Mittelsatz (dem „Traum vom Rosenfest") sehr edel melodische „Penthesilea" stürmisch demonstrativ applaudiert und entliess schliesslich eine treffliche Aufführung von Beethovens unsterblicher „Siebenter" die Hörer in erhobener Stimmung. Am 20. hörte man im Konzertverein noch Rob. Fuchs' einschmeichelnd melodiöse und formschöne (dem modernen Geschmack allerdings weniger zusagende) erste Serenade für Streichorchester in D und Schumanns Klavierkonzert, solistisch von Herrn Paul Weingarten sehr verdienstlich, wenn auch nicht individuell hervortretend ausgeführt. An Beifall hat es auch diesen beiden Zwischennummern durchaus nicht gefehlt.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Der Tod und die Musiker. Ernst Challier in Giessen hat eine interessante Statistik über die Sterblichkeit der Musiker seit dem Jahre 1870 ausgearbeitet, die er im Buchhändler-Börsenblatt veröffentlicht. Die genaue Durcharbeitung der Tageszeitungen, sowie der „Neuen Zeitschrift für Musik" („Musikalisches Wochenblatt") ergab, dass in den 43 Jahren seit 1870 im Ganzen 4113 bekannte Musiker gestorben sind. Von diesen hat Challier nur von 3737 Personen das Lebensalter zu ermitteln vermocht. Da zeigte sich denn, dass diese 3737 Musiker in ihrer Gesamtheit 228389 Jahre gelebt haben, was ein Durchschnittsalter von 61,11 ergibt. Hieraus ist zu schliessen, dass der Beruf des Musikers trotz der Nervenanspannung, die er mit sich bringt, im Ganzen doch zu den gesunden Berufen zu zählen ist. Der Jüngste der musikalischen Totenliste erreichte nur das Alter von 9 Jahren: es war ein Wunderkind, der Pianist Henri Kartern, der in diesem zarten Alter dahingerafft worden ist. Ihm folgt ein hoffnungsvoller Violinist, Luigi Lamiraux, der nur 15 Jahre auf dieser Erde geweilt hat. Nur wenige Jahre älter wurde Lizzie Kennedy, eine Schottin, die samt zwei älteren Schwestern einer Theaterkatastrophe in Nizza zum Opfer fiel. Die Patriarchin ist eine einst gefeierte Sängerin, Elise Farnesie, die, als sie 1884 abberufen wurde, auf 105 Jahre zurückblicken konnte. Auf 103 Jahre hat es der alte Kapellmeister der Kurkapelle von Bad Elster, Johann Christian Hilf, gebracht, und der berühmte Gesangspädagoge Manuel Garcia ist fast 102 Jahre alt geworden. Noch einen hundertjährigen Musiker weist die Liste auf: Benedetto Bazetti in Turin, der ein volles Jahrhundert gelebt hat. Was die Todesursachen und Todesarten betrifft, so sind sieben Musiker im Theater verunglückt, 11 mitten in voller Tätigkeit auf der Bühne und 11 andere ebenso auf dem Konzertpodium gestorben. 67 Musiker haben sich selbst das Leben genommen, und zwar ist an dieser Gruppe von Todesfällen der hohe Anteil der Frauen, speziell der Sängerinnen, bemerkenswert. Selbst ein Achtzigjähriger, ein in Amerika lebender Italiener hat noch in do hohem Alter sich selbst das Leben genommen. 5 Künstler sind durch Mörderhand gefallen, 19 in ganz ärmlichen Verhältnissen gestorben, unter diesen der einst so berühmte und mit Gold aufgewogene Ladislaus Mierzwinski 1909 zu Paris im 60. Lebensjahre. Im Irrenhause endeten 30 Personen; Peter Tschaikowsky wurde 1893 durch die Cholera dahingerafft.

Kreuz und Quer

Berlin. Die bekannte Berliner Barthsche Madrigal-Vereinigung wird in der nächsten Zeit Konzerte geben in Dresden, Prag, Gotha und Leipzig in allen 4 Städten bereits zum zweiten Male.

— Im Berliner Polizeipräsidium fand kürzlich eine Besprechung mit Vertretern der Konzertagenturen sowie der ausübenden Künstler statt, die den Entwurf der neuen Vorschriften des Handelsministers über den Geschäftsbetrieb der Konzertagenten zum Gegenstand hatte. Den Vorsitz führte Oberregierungsrat v. Glasenapp. Beschlüsse wurden nicht gefasst. Es handelte sich für die Behörde lediglich darum, die Meinungen der beteiligten Berufstände über die neuen Vorschriften zu erfahren, die für die Konzertagenten die Härten des Stellenvermittlergesetzes, das künftig nur auf die Theateragenten Bezug haben soll, beseitigt. Den Konzertagenten wird also künftig die Veranstaltung und das Arrangement von Konzerten ohne Einschränkung erlaubt sein.

Hagen (Westf.). Am 15. Januar gelangte hier durch die Konzertgesellschaft unter der Leitung des Königl. Kapellmeisters Robert Laugs (Berlin) der Piernésche „Franz von Assisi" zur Aufführung. Das eigenartige, häufig seelisch packende Werk fand eine hervorragende Wiedergabe, da die fast unüberwindlich scheinenden Schwierigkeiten für Chor, Soli und Orchester unter dem souverän herrschenden Stabe des Dirigenten mit spielender Leichtigkeit überwunden wurden. Laugs verstand es, alle Feinheiten der Partitur plastisch hervorzuheben, so dass den Zuhörern von den Schönheiten des Werkes nichts verloren ging. Das Städt. Orchester Hagen, das in letzter Zeit einen überraschend starken Aufstieg genommen hat, übertraf sich selbst. Dr. Römer-München war dem Franziskus ein idealer Interpret, auch die anderen Solisten: Frl. Aschaffenburg-Frankfurt und Finkgarden-Dortmund wurden ihren Partien gerecht. Am 18. Januar spielte das Schmid-Badekow-Trio (Hofpianist Schmidt-Badekow, Konzertmeister Bornemann und Konzertmeister Meissner, alle 3 aus Hagen) im 2. Kammermusikkonzert Mozarts Ddur-Trio, Beethovens Kreutzer-Sonate und Brahms Cmoll-Trio. Die Werke fanden eine stilgerechte Wiedergabe. Das Zusammenspiel und die Ergänzung der Künstler untereinander gewährte ungetrübten Genuss, umsomehr, als das Trio auch den seelischen Gehalt der Werke meisterlich zu erschöpfen verstand. Wenn etwas hervorgehoben werden soll, so wäre dies die Kreutzer-Sonaten-Wiedergabe, in der Bornemann den Geigenpart in perlender Klarheit und tiefer Verinnerlichung spielte, wobei ihm der Pianist völlig gleichwertig war.

Kopenhagen. Der Komponist und erste Kapellmeister an der Königlichen Oper in Kopenhagen Frederik Rung ist am 22. Januar, 59 Jahre alt, gestorben. Er war 1854 geboren als Sohn des Komponisten Henrik Rung, des Stifters des „Cäcilienvereins“, dessen Leitung der früh musikalisch entwickelte Sohn nach dem Vater erbte. Auch an die Oper war Rung von der Jugend her eng geknüpft (als Repetiteur etc.): erster Kapellmeister wurde er nach Johan Svendsen. Er war ein feiner, einsichtsvoller Musiker, ein fleissiger Kapellmeister, der von sich selbst und den Mitarbeitern viel forderte, und der trotz seines Leidens bis zuletzt auf seinen Posten blieb. Seine Kapellmeisterzeit war sehr verdienstlich namentlich durch die Vorführungen von Wagnerschen Musikdramen. Der Verstorbene war auch als Komponist tätig (komische Opern, Lieder etc.). B. -

Leipzig. Die Erstaufführung des „Parsifal“ im Leipziger Stadttheater soll Sonntag den 22. März stattfinden.

— Der bekannte Leipziger Baritonist Martin Oberdörffer wird am 1. und 2. April in Thorn den Amfrotas in Konzertaufführungen des „Parsifal“ singen. Ferner wird er Ende Mai in Bochum in drei Aufführungen von „Quo vadis“ den Petrus, der zu seinen erfolgreichsten Partien zählt, zum 25. Mal singen.

— Der Universitätssängerverein zu St. Pauli (Dirigent: Friedrich Brandes) bringt in seinem Konzert am 9. Februar im Gewandhaus als Uraufführung „Minneweisen“ von Hugo Riemann und als Erstaufführung für Leipzig „Laurins Rosengarten“ von F. Volbach.

Metz. Die Leitung des Stadttheaters in Metz wird der Direktor des Trierer Stadttheaters Herr Tietjen übernehmen. Mit zwei Opern- und einer Schauspielgesellschaft wird er in Trier, Metz und Diedenhofen spielen.

Rostock. Bei einer am 15. Januar stattgefundenen Zentenarfeier für den plattdeutschen Dichter John Brinckman sang u. a. der Berliner Konzertsänger A. N. Harzen-Müller der den plattdeutschen Kunstgesang als Spezialität betreibt und einen Katalog der plattdeutschen Vokalliteratur herausgegeben hat, eine Reihe plattdeutscher Lieder, komponiert von Friedr. von Flotow, Carl Burmester, Hans Hermann und Fritz Fährmeister.

Saaz (Böhmen). Eine beachtenswerte Opernaufführung fand heute im hiesigen Stadttheater, einer kleinen aber gut geleiteten und auf achtbarer künstlerischer Höhe stehender Provinzbühne statt. Es wurde Wagners „Tannhäuser“ strichlos gegeben. Wer mit den Theaterverhältnissen in Kleinstädten etwas vertraut ist, wird die Kühnheit dieses Versuches wohl zu würdigen wissen, da eine ungestrichene Tannhäuseraufführung selbst an den grössten Opern selten ist. Urheber dieses gut gelungenen Experimentes war Kapellmeister Ernst Münch, der auch die Vorstellung unter grossem Beifall leitete. St. W.

Tilsit. Hier hat sich der Königl. Musikdirektor Wolff veranlasst gesehen, nach 38jähriger erfolgreicher Tätigkeit die Direktion des Sänger-Vereins Tilsit, der vor seinem 50jährigen Jubiläum steht, infolge von Meinungsverschiedenheiten mit dem Vorstande, niederzulegen. Herr Direktor Wolff hat schon als junger Musiker von 22 Jahren die Direktion des Vereins gehabt. Die Leitung des Oratorien-Vereins und des Kirchenchores behält Herr Wolff bei, ebenso die des Konservatoriums, welches er gegründet hat, und des Seminars für Musiklehrer und -Lehrerinnen. Der Oratorien-Verein steht vor einem Konzert mit Kammersänger Alexander Heinemann, in dem das Chorwerk von R. Wetz „Hyperion“ aufgeführt wird. Derselbe Chor plant für nächsten Winter 3 Konzerte, für deren erstes der „Odysseus“ von M. Bruch, für das zweite „Spruch“ von Kaun und „Hyperion“ von Wetz nebst Solisten, für das dritte der „Barbier von Bagdad“ von Cornelius in Aussicht genommen ist.

Wien. Für das VII. Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, das vom 9.—11. Mai in Wien stattfindet, sind vier Aufführungen vorgesehen: am 9. Mai ein Kantatenabend, am 10. Mai mittags eine Kammermusik, am selben Tage abends ein Konzert mit Orgel, Chor und Orchester und am 11. Mai abends die Johannispassion. Die Durchführung des Festes hat die Gesellschaft der Musikfreunde in Gemeinschaft mit ihrem Zweiginstitut, dem Singverein in Wien übernommen; die künstlerische Oberleitung hat Franz Schalk. Ein Ehrenausschuss tritt in Tätigkeit, um die Festtage möglichst glanzvoll zu gestalten. Zum erstenmal ist eine Stadt ausserhalb der deutschen Reichs-

grenzen für ein Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft gewählt worden.

Wolgast. Unser Singverein feierte am 18. Januar sein 50jähriges Bestehen mit einer Erstaufführung von Haydns „Schöpfung" in der St. Petrikirche unter Mitwirkung der Solisten Frl. Mathilde Gilow-Berlin und der Herren Hugo Ehrbar-Stettin und A. N. Harzen-Müller aus Berlin. Der im Jahre 1864 von dem Kantor Graff gegründete „Singverein" hat in seinem jetzigen Leiter Kantor Bomsin erst den zweiten Dirigenten.

Verlagsnachrichten

„Parsifal", ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner, mit einer Einführung von Max Denk (92 Seiten broschiert 50 Pfg.) ist soeben in München bei G. Birk & Co. erschienen. Der schön ausgestattete Text zum Parsifal wird sich, der ausführlichen Erläuterung des Stoffes sowie des billigen Preises wegen, gewiss bald überall einführen.

Neue Orgelmusik

In dem Bilde der zeitgenössischen Orgelliteratur würde ein wesentlicher Zug fahlen, wollte man die Werke Hans Fährmanns daraus streichen. Das weiss jeder, der sich um das kümmert, was musikalisch um ihn vorgeht. Und doch, wie selten werden sie gespielt! Dass sie der Mehrzahl der Organisten unbekannt seien, ist kaum anzunehmen, denn der brillante Satz, der allerdings ohne die moderne Konzertorgel nicht denkbar wäre und darum durchaus konzertanter Natur ist, verleiht ihnen rein klanglich soviel Reize, dass sich die Beschäftigung mit diesen Kompositionen schon um seinetwillen lohnt. Allerdings muss man gerade nach dieser Richtung hin der Eigenart Fährmanns einige Konzessionen zugestehen. Manches, wie z. B. die Vorliebe für leere Oktavengänge, scheint mehr vom Klavier und seiner Technik als von der Orgel herzukommen, anderes, wie die Vorliebe der Oktavenverdoppelung im Pedal, überflüssig zu sein. Wer allerdings der Meinung ist, Fährmann verdecke durch solche Mittel seine Unfähigkeit, die Stimmen im alten Sinne polyphon zu führen und könne nicht anders, der nehme seine Orgelsonate im Triostil op. 53 (Rob. Forberg. 3 M.) zur Hand. Sie ist in jeder Hinsicht das Werk eines Meisters. Durch die streng obligate Führung der beiden Manuale und des Pedals kommt eine Klarheit in das Werk, wie wir sie in den Bachschen Schöpfungen im Triostil schätzen, und wenn nicht die Modulationsordnung auf die Gegenwart schliessen liesse, so könnte man das Werk ruhig als von Bach herrührend ausgeben, ohne dass sich dieser deswegen zu schämen brauchte, so leicht fliesst die Erfindung, so durchsichtig ist alles aufgebaut, nirgend müde werdend oder gar erlahmend. Über das Sinfonische Konzert für Orgel und Orchester op. 52 (Rob. Forberg. Partitur 4 M., Orgelstimmen 3 M.) lässt sich aus der Orgelstimme allein nicht urteilen. An der Durchführung der musikalischen Gedanken nimmt das Orchester so starken Anteil, dass die Orgel nur als ein Jnstrument neben anderen erscheint. Paul Krause ist ein Schüler Fährmanns. Dass er „seinem hochverehrten Meister" viel verdankt, bewies die vor einigen Jahren erschienene, jetzt in den Verlag Schweers & Haake übergegangenen Orgelsonate in Gmoll op. 5 beinahe zu deutlich, denn manches, was stilistisches Eigentum Fährmanns ist, lässt sich dort bei Krause nachweisen. Inzwischen hat er viel dazu gelernt, hat sich freier gemacht und ist selbständiger im Ausdrucke geworden. So bedeuten seine Choralstudien zum Konzert- und gottesdienstlichen Gebrauche (Schweers & Haake. 3 Hefte, je 3 M.) nicht bloss technisch, sondern vor allem auch musikalisch einen ganz beachtlichen Fortschritt gegen früher, so dass man nun mit Krause als einem von denen zu rechnen haben wird, die mehr geben als haben. Er wird dann auch nicht mehr nötig haben, jedes einzelne kleine Vorspiel von wenigen Takten erst jemand im besonderen und dann auf dem Hefttitel nochmals jemand anders im allgemeinen zu widmen. Wer Interesse daran hat, könnte sich den Kopf darüber zerbrechen, wer denn nun eigentlich die Dedikation auf sich beziehen darf. Wahrscheinlich interessiert sich aber garniemand für all die Namen, die da von der Maas bis an die Memel zu Dedikationszwecken herangeholt sind und die bei der Menge, in der sie auftreten, höchstens zu falschen Schlüssen führen. — Endlich sei auf ein recht beachtliches Werkchen hingewiesen, das stilistisch allerdings in einem starken Gegensatz zu dem Voraufgehenden steht, auf Laurent Ceilliers: Choral-Ostinato pour voix d'enfants et voix d'hommes avec accompagnement d'Orgue (Paris, Durand et Fils. 1,75 Fr.). Die ruhig durch eine Oktave zur Tiefe schreitende chromatische Tonleiter bildet den Ostinato, dem sich erst eine diatonisch durch eine Oktave nach oben gehende Aussenstimme und dann noch zwei Mittelstimmen, alle fast durch das ganze Stück hindurch festgehalten, zugesellen. Später treten, mit einem Choral sich gegenseitig imitierend, Kinder- und Männerstimmen hinzu, bis alles nach und nach in entgegengesetzter Reihe wieder verschwindet und das Ganze in dem Ostinato ausklingt. Bei aller Einfachheit ist das Stück von tiefer, dabei echt künstlerischer Wirkung.

Artur Liebscher

Neue Lieder

Braun, Leo, op. 49. Drei Gedichte für eine Singstimme mit Klavier. Nr. 1 Du bist so still. Nr. 2 Das Kraut Vergessenheit. Nr. 3 Vöglein, wohin? à M. 1.—. N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

Der Komponist weiss, was er will; er hat auch die Gaben, seinem Willen trefflichen musikalischen Ausdruck geben zu können. Die lyrischen Stellen im ersten Liede, der geheimnisvoll ernste und schmerzvolle leidenschaftliche Zug des zweiten sowie der belebte rhythmische Fluss des dritten Liedes geben Zeugnis von ansehnlichem Können.

Heuser, Ernst, op. 78. Der 23. Psalm, f. eine Singstimme und Klavier oder Orgel. M. 1.20. — **Koschat-Album,** f. eine Singstimme mit Guitarre oder Laute. Band I. und II, je M. 2.— netto. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der 23. Psalm von E. Heuser ist eine von den vielen Kompositionen über denselben Text, die wesentlich neues nicht zu sagen hat. Dennoch entbehrt sie im ersten und im Schlussteilsatze gewissen musikalischen Schwunges nicht. Einige Verwandtschaft mit der Händelschen Tonsprache ist dem Psalm zum Vorteil geraten. Dem ausführenden Sänger stellt er dankbare Aufgaben. — Im Koschat-Album werden eine Anzahl der beliebtesten Kärntner Lieder des bekannten Komponisten in einer Bearbeitung geboten, die einer noch grösseren Verbreitung, als sie diese Lieder schon haben, förderlich sein wird.

E. Rödger

Das nächste Heft erscheint am 5. Februar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 2. Februar eintreffen.

ABENDLIED

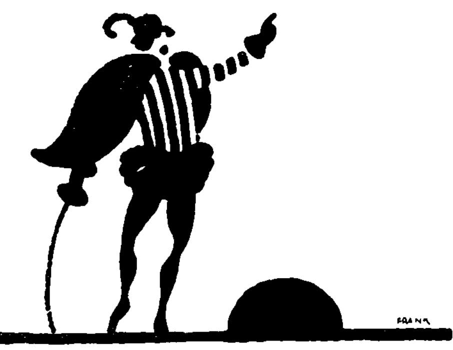
Gedicht von MARIE KNEISEL.

FÜR EINE SINGSTIMME	FÜR EINE SINGSTIMME
mit Harmonium-Begleitung	mit Orgel-Begleitung
komponiert von	komponiert von
ROBERT HÖVKER.	**RUDOLF HAASE.**

(Die Begleitung zu beiden Kompositionen kann auch auf dem Klavier erfolgen.)

Beide Kompositionen in einem Heft Preis M. 2.—

KOMMISSIONS-VERLAG VON **JOHANN ANDRÉ, LEIPZIG.**



IM THEATER oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien Preis der Originalschachtel 1 Mk.



Direktor: Professor **MAX PAUER.**
Vollständige Ausbildung in allen Fächern der Tonkunst.
Eintritt Mitte März, Mitte September.
Ausführlichen Prospekt durch das **Sekretariat.**

Die Ulktrompete Witze und Anekdoten
für musikalische u. unmusikalische Leute
Preis 1 Mark.
Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Die **Dirigentenstelle**

bei dem **Lodzer Männergesangverein in Lodz, russ. Polen,** ist p. **1. September a. c.** zu besetzen. Das Honorar beträgt Rs. 1200 = ca. M. 2600 p. a. Weitere Einnahmen durch Stundengeben, Leitung von Quartetten etc. gewährleisten eine gesicherte Existenz. Es wird nur auf eine durchaus erfahrene bestempfohlene Kraft reflektiert, möglichst auch mit Talent für Pflege der Geselligkeit. Geeignete Bewerber belieben ihre **Offerten** mit Beifügung ihrer Photographie, Zeugnissen etc. **an den Unterzeichneten,** der zu weiteren Auskünften gern bereit ist, einzusenden.

A. Schülde in Lodz.

Aug. Stradal

In unserem Verlag erschienen:
ca. **110 Bearbeitungen** 2ms über Werke von Bach, Beethoven, Berlioz, Buxtehude, Gluck, Händel, Liszt, Mozart, Paganini, Purcell, Schubert etc., ferner ca. **50 Original-Kompositionen.**
Stradal-Verzeichnis, sowie Verzeichnis der Edition Schuberth kostenfrei.

J. Schuberth & Co., Leipzig

Musikaliendruckerei W. Benicke

Leipzig-Reudnitz, Rathausstrasse 42

empfiehlt sich zur Herstellung von Musikalien in jeder
:: gewünschten Ausstattung zu billigsten Preisen ::

Notenstich-Autographie, Lithographie-Steindruck etc.

Barcarole

für
Violine und Pianoforte
komponiert von

Carl Reinecke

Op. 281. Pr. M. 2.—.
Ein dankbares Violinstück
von mittlerer Schwierigkeit.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III

Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

81. Jahrgang Heft 6

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 5. Febr. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Carl Maria von Weber als Schriftsteller

Von Dr. Georg Kaiser

I.

Carl Maria von Weber liess schon in seinen jungen Jahren an Vielseitigkeit der künstlerischen Betätigung nichts zu wünschen übrig. In seinen ersten Jahren bedacht mit dem fragwürdigen Lose eines umherziehenden Theaterleutekindes, zeigte er so frühe aussergewöhnliches Talent für die Musikausübung, dass er bald zu einem staunenswerten Pianisten gebildet werden konnte; und wenn ihn das musikalische Studium nicht in Anspruch nahm, betätigte er sich sehr hoffnungsvoll mit der Radiernadel und dem Zeichenstifte. Ja, soviel Geschick bewies er auch in den technischen Künsten, dass er sein Opus zwei, sechs kleine Variationen für das Klavier über ein Originalthema, in einem an Senefelder angelehnten Verfahren eigenhändig lithographieren konnte. Und hielt dies alles seinen Geist und seine virtuosen Hände nicht fest, so zog er gewiss mit der Guitarre im Arm als Held einer fröhlichen Gesellschaft von jungen Leuten durch die nächtlichen Strassen der lieben alten deutschen Universitätsstädte und sang mit feingeschulter, in Valesis Unterricht gebildeter Tenorstimme Serenaden und Schelmenliedchen. Oder — und dies geschah gleichfalls sehr frühe — er sass vor einem Stück Notenpapier und komponierte. Wäre diese seine Vielseitigkeit als bildender, musizierender und tonschöpferischer Künstler nun nicht doch im gewissen Sinne einseitig gewesen, wenn er nicht auch als Schriftsteller versucht hätte seinen Mann zu stellen?

Nun, man braucht nur einen Blick zu werfen in seine Gesamten Schriften*), um gewahr zu werden, dass Weber auch mit dem Federkiel im freundschaftlichen Einvernehmen stand. Eine schriftstellerische Neigung, die seiner Familie eigentümlich war, und beispielsweise in Webers Sohn und Biographen Max Maria in bemerkenswerten novellistischen Skizzen wie „Aus der Welt der Arbeit" oder „Vom rollenden Flügelrad" eigenartige poetische Früchte zeitigte, trieb ihn immer und immer wieder an den Schreibtisch, und die Lust am schriftstellerischen Schaffen spricht sich in Briefen oft so stark aus, dass Weber in seiner Werdezeit ernsthafte Konflikte zwischen dieser Neigung und seinem tonschöpferischen Drange auszukämpfen hatte. Ohne Zweifel waren die Anlagen so gut, dass es Weber auf diesem Gebiete zu einer achtenswerten Stellung in der Literaturgeschichte gebracht haben würde, wenn nicht (und wir können wohl sagen: glücklicherweise) die kompositorische Begabung, der wir den Freischütz, die Euryanthe und Oberon verdanken, die Oberhand behalten hätte. Denn so wurde aus ihm ein Meister der Töne, der Schöpfer der sogen. romantischen Oper; seine schriftstellerischen Leistungen aber bieten, wie sie vorliegen, auf musikalischen Gebiete wohl sehr Beachtenswertes, auf poetischem Gebiete wohl anregende Versuche in kleinen Formen und merkwürdig Fesselndes in einem Romanfragment, aber jedenfalls nicht den einzigartigen, plastischen Ausdruck einer genialen Künstlerpersönlichkeit, wie sie der Musiker Weber darstellt. Was in den anderthalb Hundert einzelnen kritischen, feuilletonistischen und belletristischen Arbeiten der gesamten Schriften sich ausspricht, das werden wir jedoch andrerseits als eine nicht nur wertvolle, sondern notwendige Ergänzung des Eindrucks seiner künstlerischen Persönlichkeit zu betrachten haben. Wir können sogar sagen, dass diese literarischen Äusserungen ein organischer Teil der künstlerischen Persönlichkeit Webers sind insofern, als sie die Bedeutung, die wir Webers Tonwerken als den Siegern über welsche Kunst und Vorkämpfern einer deutschen dramatischen Tonkunst zuerkennen, als eine vom Komponisten bewusst angestrebte in helles Licht treten lassen, seine reformatorischen Bestrebungen klar abspiegeln und in ihrem ganzen Umfange einen ethischen Gehalt aufweisen, der sie über einen bloss biographischen Wert hinaushebt.

Die musikkritischen und ästhetischen Aufsätze und die mehr dichterischen Arbeiten Webers sind so stark von der musikalisch schaffenden Persönlichkeit ihres Autors durchdrungen, dass es im Grunde kaum angeht, von Webers poetischer Begabung zu reden, ohne nicht zugleich seiner spezifisch musikschriftstellerischen zu gedenken. Es liegt hier ein durch die Umkehrung ähnlicher Fall vor wie bei E. T. A. Hoffmann, dessen zahlreiche musikalische Schriften stets auch das Bild des phantasieschwelgenden Dichters vor Augen führen. Man wird füglich dem Literarhistoriker keinen Vorwurf machen, wenn er des Schriftstellers Weber nicht gedenkt; eine Geschichte der Musikästhetik hätte sich hingegen etwas eingehender

*) Webers Schriften sind mehrfach herausgegeben worden, zuletzt 1908 bei Schuster & Löffler in einer vom Verfasser obigen Aufsatzes besorgten kritischen Gesamtausgabe.

mit Weber zu befassen. Sie würde, wenn sie schliesslich die Musikschriftstellerei im modernen Sinne behandelte, die Gründung der Allg. Musikalischen Zeitung 1798 durch Rochlitz als bedeutendsten Ausgangspunkt zu nehmen und dabei nach Hoffmann und Rochlitz Weber als einen der hervorragendsten Mitarbeiter gelten zu lassen haben. Es müsste gesagt werden, dass bei Weber ein enger Zusammenhang seiner Schriftstellerei mit dem Programm seiner tonschöpferischen Persönlichkeit bestünde, dass er treffende Sicherheit im Urteil, scharfe Prägnanz im Ausdruck, weiten Blick und den Mut des Neuerers auch da gezeigt habe. Ferner wäre zu betonen, dass, wenn Jean Paul, Ludwig Tieck und schliesslich auch Hoffmann mehr zu den über Musik räsonnierenden Philosophen zu zählen sind, Weber durchaus als Musiker-Ästhetiker, als schreibender Musiker, anzusehen sei. Solche schreibende und teilweise auch wirklich interessant schreibende Musiker habe es zweifellos vor ihm bereits gegeben; aber als Musiker-Ästhetiker im modernen Sinne sei er der Ausgangspunkt der Linie Schumann, Berlioz, Liszt und Richard Wagner, die natürlich mit den oft sehr unpraktischen und unmusikalischen Kunstphilosophen auch ihre, bei Wagner sogar sehr engen, Verbindungen aufweist.

Ist in Hoffmann der Dichter genannt, der noch am deutlichsten Einfluss gewann auf Webers Kunst- und Weltanschauung, wie sie sich in den Schriften spiegelt, so war auch hier die beste Lehrmeisterin das praktische Leben selbst, wo er viel früher als andere Menschen seine Erfahrungen machte.

In der autobiographischen Skizze spricht er davon, dass er auf den mit seinem abenteuerlustigen Vater unternommenen Reisen zwar eifrig theoretische Werke sammelte und studierte, aber bald in ein „Meer von Zweifeln" gestürzt ward und sich auf die Schaffung eines eigenen, auf „natürliche und philosophische Gründe" gestützten Systems werfen musste. Den Mangel einer durchaus planmässig vollzogenen Bildung beklagend, stellt er in dem zum guten Teil autobiographisch zu verstehenden Roman fest, dass alles, was er weiss, „eigentlich nur so zufällig entstanden sei und sich eben so zufällig eins zum andern gefügt habe". Freilich ging ihm beim Studium theoretischer Werke eine neue Welt auf, aber eine Welt, in der sich's für ihn nicht leben liess; den Schatz alles Wissens glaubte er ausschöpfen zu können, er „verschlang alle Systeme und — wusste nichts". Dagegen wird der Nutzen praktischer Erfahrungen allenthalben von Weber betont und gepriesen; wenn er sich einen „Fangball des Glückes" nennt, der einmal da und dorthin geworfen wird, so hebt er zugleich hervor, dass er gerade dadurch neues kennen lerne und, so heisst es, „nichts schadet mir, was Erfahrung betrifft". Vor allem war er auch auf die Ausbildung seines eigenen Menschentums bedacht, und durch Irrtum und Fehle rang er sich empor zu einer in seltenem Grade harmonischen Persönlichkeit.

Wie Weber fast immer durch äussere Vorgänge zu seinen Tonschöpfungen angeregt wurde, so ist auch seine Tätigkeit als Schriftsteller in steter enger Beziehung zu seinem äusseren Leben geblieben. Was er auch alles studierte und las, mochte er in die Werke Kants, Wolffs oder Schellings Einblicke zu gewinnen suchen: die Beweise einer offensichtlichen, dauernden Anregung durch diese Männer werden wir kaum in seinen Schriften finden. Wenn schon nach einem Philosophen gesucht werden soll, dem Weber tiefere Einblicke in das ästhetische Gebiet verdanken könne, so könnte das allein Schelling gewesen sein, mit dem er in München 1811 in nähere, beinahe freundschaftliche Beziehungen trat. Allein Schelling lässt uns da in seiner „Philosophie der Kunst" doch arg im Stich. Was er über die Musik sagt, ist heutzutage im grossen ganzen absolut haltlos, und auch Weber hat sich in keiner Weise den ausgeklügelten Determinationen des grossen, von ihm verehrten Geistes nachweisbar angeschlossen. Leugnet Schelling doch sogar die tönende Sinnlichkeit der Musik*), und selbst seiner geistvollen Definition des Rhythmus („die Sezession rein als solche hat den Charakter der Zufälligkeit; Verwandlung des Zufälligen der Sukzession in Notwendigkeit ist Rhythmus, wodurch das Ganze nicht mehr der Zeit unterworfen ist, sondern sie in sich selbst hat"), selbst dieser geistvollen Definition also lässt er den merkwürdigen Satz folgen, dass eine schöne Musik oder ein schöner Tanz alles dem Rhythmus allein verdanke.

Auch sonst finden wir nur wenige Berührungspunkte in den Schriften mit der zeitgenössischen Dichtkunst. Schillers dramatische Kraft und deutschen Idealismus liebte Weber sehr; in seinem Roman bringt er eine längeren unterhaltsamen Disput zwischen Felix und Diehl über die Aufführung des Wallenstein und die gewöhnlich dabei gemachten Striche der Direktionen; die Kapuzinerpredigt aus dem „Lager" parodiert er sehr witzig: eine Anregung aber aus einigen übereinstimmenden Ideen in den Schriften mit solchen in Schillers „die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" und den „Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts" zu konstruieren, ginge wohl schlecht an. Mit Vorliebe las Weber, wie schon erwähnt, Hoffmann und Jean Paul, deren freundschaftliche Achtung er genoss, und es steht fest, dass diese beiden neben dem ihn stets geistig fördernden Leipziger Friedrich Rochlitz in seinem schriftstellerischen Schaffen ermunterten. Auch mit einigen anderen Romantikern trat Weber noch vorübergehend in Verbindung, so namentlich mit Brentano der ihm den Tannhäuserstoff zu einem Operntext gestalten wollte, und mit Ludwig Tieck, dem er in Prag und Dresden „manche schöne, belehrende Stunde" verdankte, und der auch vor der Chézyschen Bearbeitung der Euryanthennovelle warnte. Nicht immer heilsam dagegen scheint das Beispiel des ihn oft wochenlang als seinen Gast beherbergenden Herzogs August von Gotha gewesen zu sein, der von Weber allerhand seltsame musikalische Handlangerarbeiten verlangte und seine nicht talentlosen, aber hyperphantastischen und in der Form durchaus dilettantischen Romane mit lyrischen Ergüssen in Versform durchsetzte, die er oft auch selbst vertonte. Was Hoffmann**) so wundervoll deutete als das Wesen der Musik, die ihm die „geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur" ist, die die Brust des Menschen „mit unendlicher Sehnsucht erfüllt"; was Friedrich Schlegel in seiner „Lucinde" ausspricht: „alles wird Musik, weil alles mit den Augen der Liebe geschaut wird", oder Tieck:

„Liebe denkt in süssen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu ferne,
Nur in Tönen mag sie gerne
Alles, was sie will, verschönen" —

*) Siehe auch Paul Moos, Mod. Musikästhetik in Deutschland, 1902, S. 8 ff.

**) Vergl. die anregenden Ausführungen Edgar Istels („Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland" 1909, S. 7 ff.).

dem hat auch Weber in der Kritik über Hoffmanns „Undine" mit folgenden Worten schönen Ausdruck gegeben: „Die Musik ist wahrlich die Liebe selbst, die reinste, ätherischste Sprache der Leidenschaften, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen zugleich zu verstehen". Und auch darin stimmt mit dem „deutschesten Musiker" Richard Wagner überein, der in der „Mitteilung an meine Freunde" bekennt: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe".

Als ein Mann der neuen Zeit erweist sich Weber vollends dadurch, dass er als einer der ersten Musiker aus seiner Zunft herauszugehen wagte und mit Männern anderer Berufszweige Verkehr pflog. Er kannte die Welt, er kannte die Gesellschaft; er wollte mehr sein als die Masse seiner, wie er sich ausdrückt, „im engbrüstigen Verhältniszirkel" irgendwelcher Mäzene festgehaltenen Kollegen; seine zwar nicht mit systematischer Sorgfalt erworbene, sondern der harten Lebensschule abgerungene hohe und für einen damaligen Musiker von Beruf erstaunlich vielseitige Allgemeinbildung gab ihm auch das Recht, sich in jedem hochgebildeten Kreise sofort neben die bedeutendsten und fähigsten Köpfe zu stellen. Und wie er selbst seine Qualitäten mit Hilfe des Federkieles und der Druckerschwärze ins Licht zu setzen, wie er die Errungenschaften seiner Zeit, den mächtigen Aufschwung der musikalischen Fach- und der allgemeinen Tagespresse zu benutzen verstand, das zeigt ein kurzer orientierender Überblick über seine hauptsächlichen schriftstellerischen Unternehmungen sehr deutlich.

Sie wurden mit Hilfe des eitlen Vaters bereits im Jahre 1801 eröffnet, als Weber erst reichlich 14 Jahre alt war, und zwar mit einer nicht des Humors entbehrenden Pressfehde in der sächsischen Bergstadt Freiberg. In den „gnädigst bewilligten Freyberger gemeinnützigen Nachrichten für das chursächsische Erzgebirge" antworten Vater und Sohn Weber, die damals dort eine Offizin für lithographischen Notendruck errichten wollten, auf die im Grunde ziemlich milde Kritik, die Webers Oper „Das Waldmädchen" bei ihrer Freiberger Erstaufführung durch den Kantor Fischer erfahren hatte. Ein Rattenkönig von Entgegnungen und Richtigstellungen wurde da heraufbeschworen, und da man in die Altersangabe Webers auf dem Theaterzettel berechtigte Zweifel setzte, sogar mit der Heranziehung des Taufscheins als Beweiskraft gedroht; schliesslich hiess es: „Mein Gott, wie habe ich mich in Ihnen, mein Herr Kantor, geirrt! Nimmermehr hätte ich mir nur können einfallen lassen, dass Sie als ein Mann, den ich so sehr schätzte, so anzüglich sein könnten! Sie müssen wohl kein Freyberger sein?" usw. So belanglos an und für sich diese verschiedenen, mit Carl Marias Namen gezeichneten Polemiken sind, so hat die in der Hauptsache vom Vater inszenierte literarische Fehde sicherlich in dem Knaben nachhaltigere Spuren hinterlassen. Die Kühnheit der bald darauf, noch im Jahre 1802, gemeinsam mit dem Salzburger Freunde Susann gehegten schriftstellerischen Pläne grenzt jedenfalls, wenn wir an das Alter der Unternehmenden denken, fast an Vermessenheit. Aus ihrem Briefwechsel ist nämlich zu ersehen, dass die beiden sechszehn- bis siebzehnjährigen Burschen nichts geringeres in Absicht hatten als die Gründung einer musikalischen Zeitung. In allem Ernste war man auch daran gegangen, angesehene Musiker um die Abfassung ihrer Personalia für ein Lexikon zu ersuchen, und es darf wohl kein Zweifel sein, dass man diese Beiträge dann dem Gerberschen Tonkünstlerlexikon zur Verfügung stellen wollte. Dieses bekannte musikgeschichtliche Nachschlagewerk erschien aber, nachdem eine Neuauflage für damals angekündigt war, erst wieder in den Jahren 1812—14, aber tatsächlich finden sich darin, wie ich ausführlicher nachgewiesen habe*), eine kleine Reihe von Artikeln aus Webers Feder. Am verwegensten erscheint jedoch das Unterfangen des noch nicht 18jährigen Künstlers, eine Theater- und wohl auch Konzertgeschichte Wiens zu schreiben. Nach den brieflichen Äusserungen muss diese Arbeit in der Tat schon einigermassen vorgeschritten gewesen sein, aber zur Publikation ist es nicht gekommen. Dass Weber damals schon eine heftige Abneigung gegen die modische italienische Musik empfand, die durch Wort und Tat zu bekämpfen eines seiner Lebensziele werden sollte, geht beispielsweise aus folgender Briefstelle an Susann hervor: „Die Italiener werden wohl auch bei euch (in Salzburg) jetzt die Oberhand behalten. O wie mit vollem Herzen unterschreibe ich alles, was du so wahr sagst — doch lass uns den Mut nicht sinken, vereint können wir noch manches Gute bewirken und doch vielleicht manchen vom Irrweg zurechtweisen". Hier spricht sich auch bereits bewusst die Absicht aus, durch die Schrift erzieherisch zu wirken.

Da ward er aus Abt Voglers Schule in die Lebensschule entlassen, in der er sich zunächst mit achtzehn Jahren als Kapellmeister in Breslau zu bewähren hatte. In der raschlebigen bunten Welt des Theaters macht er bald schlimme Erfahrungen, und die ganze Bitterkeit des Lebens lernt er aus den Folgen einer ziemlich leichtsinnig verwalteten, verantwortungsreichen Kavaliersstellung als Sekretär am prinzlichen Hofe zu Stuttgart kennen. In dieser Zeit lief die grosse schöpferische Begabung Webers überhaupt Gefahr, unterzugehen. Die im Gefängnis verbrachten Tage machen ihn männlich reif; mutvoll zieht er nach seiner Rehabilitierung einen Strich unter sein bisher geführtes Leben, sieht mit einem Male deutlich den Zweck des Lebens in der treuesten Erfüllung der Pflicht und begibt sich, seiner unvollkommenen musikalischen Durchbildung bewusst, 1810 zum zweiten Male in die Lehre Abt Voglers. Von seinem Lehrer hat Weber stets mit höchster Verehrung gesprochen, und es darf die Frage gestellt werden, ob Vogler auf Webers schriftstellerische Tätigkeit von Einfluss gewesen? Diese Frage ist ohne Zweifel zu bejahen. Zunächst hat Vogler die schriftstellerischen Talente seines Schülers in zwei Fällen zu Reklamezwecken für sich selbst ausgenutzt, sodann hat er Weber zu seinem Biographen bestimmt und ihm selbst die nötigen Materialien übergeben, die aber später nicht mehr in Webers Nachlass gefunden wurden, und schliesslich mögen seine Polemiken und sein vielen Neuerungen vorurteilslos zustrebender Geist nicht ohne Wirkung auch auf Webers Kunstanschauung geblieben sein. Die Auffassung von der Priesterwürde des Künstlers, der irdischem Liebesglücke entsagen müsse, weil die Welt ihn ganz verlange, übernahm Weber in einer an inneren Zweifeln reichen Zeit von dem in manchen Zügen an Liszt erinnernden Vogler, ohne ihr jedoch allzulange anzugehören. Gab sich Weber in seiner ersten Lehrzeit bedingungslos dem Glauben an die Unfehlbarkeit Voglers in künstlerischen Dingen hin, so sind ihm später die zahlreichen Schwächen seines Lehrers

*) Siehe Georg Kaiser, Beiträge zu einer Charakteristik Webers als Musikschriftsteller. Berlin 1910, S. 43 ff.

sehr wohl bewusst. Zu einem guten Teil von Voglerschem Einfluss rührt her die damals Weber überkommene Überzeugung, dass der Künstler ein vor anderen ausgezeichneter Mensch sei, der die Pflicht habe, mit seinem Gute zu wuchern und es vor Schaden zu bewahren, damit er die Aufgabe des Priesters und Erziehers würdig erfüllen könne.

Hatte er noch in Stuttgart für die Allgemeine Musikalische Zeitung einen durch seine Ironie vernichtend wirkenden Protest geschrieben gegen die damals immerhin Aufsehen erregenden „Briefe über den Geschmack in der Musik" von Schaul, der Boccherini, Pleyel und vor allem Jomelli zu ungunsten Mozarts in den Himmel hob, so war die 1810 zu Mannheim erfolgte Gründung des Harmonischen Vereins wohl mit von Voglers persönlichen Anschauungen angeregt. Dieser Harmonische Verein kann als ein Vorläufer von Robert Schumanns viel bekannterem Davidsbund bezeichnet werden. Wenn Schumann zunächst nur in seiner Phantasie alle für den Davidsbund tätigen Wesen sich erschuf, so plante er doch in Wirklichkeit einen sich weithin erstreckenden Bund, der „Gleichgesinnte, seien es auch nicht Musiker von Fach, auch durch Schrift und Zeichen in ein engeres Bündnis bringen" sollte. Ein solches Bündnis Gleichgesinnter stellt der Harmonische Verein dar, der ebenfalls dem „allgemeinen Schlendrian mit gründlichen Taten entgegentreten" wollte. In den den Satzungen vorausgeschickten einleitenden Worten sprechen die Stifter sich darüber aus, was sie zur Gründung bewog, nämlich: „Die so häufig einseitigen parteiischen Beurteilungen von Kunstwerken, von Verlegern gedungene Lobpreiser ihres Verlages und die Schwierigkeit, dem wahrhaft Guten auch ohne grossen Namen in der Welt Platz und Würdigung zu verschaffen". § 14 und § 15 der Satzungen selbst lauten: „Der Hauptzweck des Vereins und folglich die Hauptpflicht eines jeden Bruders ist: Das Gute zu erheben und vorzuziehen, wo er es immer finden mag, und besonders ist hier auf junge angehende Talente Rücksicht zu nehmen. Hingegen (§ 15), da die Welt mit so viel schlechten Produkten überschwemmt wird, die oft nur durch Autoritäten und elende Rezensionen gehoben werden, so ist es ebenso Pflicht, dies aufzudecken und davor zu warnen, wo man es findet; doch hoffen wir, dass dabei auch aller gewöhnlicher Rezensententon vermieden werde". Es handelt sich also nicht darum, einander in den angesehensten Zeitungen zu loben, sondern wir haben es hier zum guten Teile mit einer aus ethischen Absichten erfolgten Gründung zu tun. Freilich heisst es bei § 16: „Nächst diesem ist Verbreitung und Würdigung der Arbeiten der Brüder eine angenehme Pflicht", aber § 20 schloss eine ungerechte Lobhudelei aus, da er den Mitgliedern zur weiteren Pflicht machte, eigene von anderen Brüdern als minderwertig erkannte Werke zurückzuziehen bzw. umzuarbeiten.

(Fortsetzung und Schluss im nächsten Hefte.)



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

„Parsifal" in der Volksoper

Nun ist am 25. Januar die Volksoper der Hofoper mit einer Erstaufführung des „Parsifal" nachgefolgt. Eine sorgfältigst vorbereitete Vorstellung, gelungen „so weit die vorhandenen Kräfte reichen" (bekanntlich R. Wagners geflügeltes Wort über die von ihm neu einstudierte Wiener „Tannhäuser"-Aufführung in der Hofoper am 22. November 1875). Nun die vorhandenen Kräfte sind namentlich in szenisch-dekorativer Beziehung einer so ganz exzeptionellen Aufgabe, wie dem „Parsifal", nur teilweise gewachsen. So musste auf die Wandeldekoration verzichtet werden und, was schlimmer, auch auf die Verwandlung auf offener Szene im zweiten Akt, die in Bayreuth immer so grossartig überraschend wirkt. Aber die Dekorationen an und für sich waren — besonders im Hinblick auf die relativ bescheidenen Mittel der Volksoper — aller Anerkennung wert. Mit einziger Ausnahme des in rätselhafte violette Tinten getauchten ersten Bildes mit einer noch rätselhafteren, jedenfalls gänzlich überflüssigen blauen Grotte im Hintergrund. Sehr schön und in seiner edlen Einfachheit weit wirksamer als der so enorm kostspielige massive Kuppelbau in der Hofoper erschien der Gralstempel, lieblich anmutend die Blumenau im zweiten Akt und die blühende Landschaft am Karfreitag im dritten Aufzug. Auch der Klingsor-Turm war entsprechend stilisiert. Besondere Sorgfalt ward auf die Beleuchtungseffekte und die erforderlichen Künste der Regie verwendet (das Erglühen des Grals, das Werfen des Speeres durch Klingsor usw.), was allen billigen Anforderungen entsprach.

Als musikalischer Leiter des Ganzen stand aber der sonst gewiss sehr tüchtige Kapellmeister Anderrieth nicht auf dem rechten Platze; sein Kollege B. Tittel zeigte sich jedenfalls mit dem echten Wagnerstil (durch seine Interpretation der „Meistersinger") weit mehr vertraut. Herr Anderrieth nahm die Tempi sehr häufig zu schnell, so dass z. B. der erste Akt um 19 Minuten früher endete als in der Hofoper, wo sich eben der Dirigent F. Schalk genau an die in Bayreuth seit der Uraufführung von 1882 normal üblichen Zeitmasse hielt. Und wie flüchtig zogen manche der schönsten, stimmungsvollsten Orchesterpartien vorüber z. B. das wunderbare, nur mit den höchsten Offenbarungen in den letzten Quartetten Beethovens zu vergleichende Vorspiel des letzten Aktes! Dazu gehörte freilich auch die in ihrer Art einzige, gerade für „Parsifal" förmlich prädestinierte Bayreuther Akustik, die in der Volksoper, wie schon früher in der Hofoper, schmerzlichst vermisst wurde. Leider schien in der Volksoper die nicht ganz geeignete Akustik auch noch die Wirkung der sonst sehr gut einstudierten Chöre etwas zu beeinträchtigen. Am wenigsten geriet der (freilich auch höchst schwierige) entzückende Blumenchor, aus dem sich die Stimmen der Führerinnen (Damen Musil, Röder, Wayschal) zu solistisch auffallend, wenn auch an und für sich wohlklingend heraushoben.

Unter den Sängern der Hauptrollen stand nur Herr F. Schipper (der ausgezeichnete Hans Sachs in der Meistersinger-Vorstellung der Volksoper) als Amfortas ganz auf der Höhe seiner Aufgabe. Ihm zunächst Herr Klein als energischer, scharf charakterisierender Klingsor, Herr Lussmann (Parsifal), Frl. Ranzenberg (Kundry), Herr Nosaliewicz (Gurnemanz) durchweg recht lobenswert — aber doch nur zweiten Ranges; besonders der letztgenannte Darsteller mit Herrn R. Mayr in der Hofoper gar nicht zu vergleichen. In einer Beziehung behauptete aber doch die „Parsifal"-Vorstellung in der Volksoper einen entschiedenen Vorzug vor den wenigstens bisher veranstalteten in der Hofoper: durch das ihr beiwohnende, offenbar viel wahlverwandtere Publikum nämlich. Den normalen Eintrittspreisen entsprechend konnten ungleich mehr dem Mittelstand angehörige Personen (und damit gerade die wahrhaft musikalischen und für grosse, edle Stimmungen empfänglichsten) auch die besten Plätze einnehmen. Und die werden sich gewiss nicht so gründlich gelangweilt haben, wie die in schreiendster Toilettenpracht erschienenen, mit Brillanten und ähnlichem Schmuck überladenen Geldprotzen, welche für die ersten Parsifal-Vorstellungen in der Hofoper schon wochenlang Logen und Sperrsitze vergriffen hatten. Dass in der Volksoper bei allem, was die Aufführung im einzelnen zu wünschen liess, das Ganze doch einen tiefen Eindruck gemacht, bezeugte eben das taktvolle Publikum: nach dem ersten und zweiten Akt, der wegen des Sonntags um 6 Uhr begonnenen Vorstellung feierliche Stille (obwohl das in der Volksoper keineswegs wie in der Hofoper von der Direktion geradezu erbeten war), um so stürmischer, ja schier endlos der Beifall am Schlus des Ganzen nach 11 Uhr —; vor allem gewiss zunächst das wunderbare Werk angehend, dann aber auch die redlichen Bemühungen der Darsteller und der Direktion. Leider

beginnen die Wiederholungen des „Parsifal" in der Volksoper an den Wochentagen erst um 7, wodurch sich die Vorstellungen bis nach Mitternacht hinausziehen dürften, was so ganz und gar den Gewohnheiten der Wiener widerspricht.

Konzerte

Unsere Gesellschaft der Musikfreunde brachte in ihrem dritten (ordentlichen) Konzerte am 24. Januar die „Schöpfung" und wenige Tage später — am 28. Januar — führte die Wiener Singakademie in ihrem zweiten statutarischen Konzerte dasselbe Werk im Konzerthaus auf und zwar unter einem Gastdirigenten, Herrn Siegfried Ochs aus Berlin. Da wie dort war sowohl die Aufführung selbst wie die Generalprobe ausverkauft: Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten" erfreuen sich eben in Wien durch ihre mit klassischer Schönheit gepaarte edle Popularität, ihre reizenden Melodien und naiv liebenswürdigen Tonmalereien einer fast beispiellosen Beliebtheit. Die Aufführung der Schöpfung im Gesellschaftskonzert hatte Kapellmeister Schalk mit gewohnter Gewissenhaftigkeit musterhaft vorbereitet. Chor und Orchester (jenes der „Tonkünstler") gingen prächtig zusammen. Unter den drei Solisten errang natürlich der famose Bassist, Herr Richard Mayr den Preis (bekanntlich der gefeierte Gurnemanz von Bayreuth und jetzt in der Wiener Hofoper); aber auch die Sopranistin Fräulein (oder Frau?) Elfriede Goette bot sehr Verdienstliches besonders in den kolorierten Stellen ihrer dankbaren Arien, und der dritte Würdige im Bunde war der Tenorist Kammersänger Paul Schmedes. Beifall gab es in Hülle und Fülle, auch ging fast niemand vor Schluss fort. Bei der „Schöpfung"-Aufführung der Singakademie, die erst heute Abend stattfindet, wird es wahrscheinlich nicht anders sein.

Uraufführungen dreier hübscher, dabei ganz modern harmonisierter mährischer Lieder für Frauenchor und Orchester von Jaroslav Kricka und eine Art Ballade „Der sterbende Schwan" (nach dem Englischen von Tennyson, deutsch von Strodtmann) für Soloszene, gemischten Chor und Orchester von Frau Johanna Müller-Hermann (der Schwester des früh dahingeschiedenen Musikschriftstellers Albert v. Hermann) hörte man in dem 9. statutarischen Konzert des von Prof. Franz Schreker gleich energisch als temperamentvoll geleiteten Philharmonischen Chores. Frau Müllers Ballade zeigt einen für eine Dame merkwürdig männlich kühnen Stil, allerdings etwas eklektisch an Wagner und andere Meister herangebildet, aber immerhin besonders für den Chor recht effektvoll geschrieben, daher sich der wiederholte Hervorruf der Autorin von selbst verstand. Freilich verblasste die von Frau Müller gewählte Tonfaktur gegenüber der zu der Kantate „Ein Festgesang Neros" (für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester) von Friedrich Klose benützten, womit der hochbegabte Münchner Tondichter (bekanntlich einst Schüler Bruckners) eines der machtvollsten Alfresko-Stücke im grossen Stil geschaffen. Seinem (allerdings nicht besonders sympathischen) Text — von V. Hugo, deutsch von F. Karmin — nach hätte diese Kantate, da es sich um den Brand von Rom, die Vergötterung Neros durch seine speichelleckerischen Schmeichler und alles mit einem fanatischen Pöbelruf „Tod den Christen!" endet, ohne weiteres Aufnahme in die bekannte Ausstattungsoper „Quo vadis" finden können. Wo sie aber freilich durch ihre echt dramatische Wucht die übrige von Nougué hinzukomponierte meist rein konventionelle Musik völlig verdunkelt hätte. Jedenfalls hat sich Klose durch seine fulminante „Nero"-Apotheose (so anfechtbar vielleicht die Stoffwahl) neuerdings als einer der bedeutendsten musikalischen Koloristen der Gegenwart gezeigt, unverkennbar aus Wagner, Liszt, Bruckner, Berlioz herausgewachsen, aber doch relativ selbständig. Ein ganzer Mann, dessen feurig rhetorischer Tonsprache man von Anfang bis Ende mit Interesse zuhört und der natürlich im Konzert des Philharmonischen Chores auch lebhaft gerufen wurde. Der dritte Autoren-Hervorruf an diesem Abend galt dem ehrwürdigen Veteran klassizischer Musikrichtung in Wien, Prof. Robert Fuchs, für sein anmutig mendelssohnisierendes, durch reizende und sich wie von selbst ergebende Tonmalereien wirkendes Märchenstück „Elfen und Zwerge" für Frauenchor und Orchester (nach Hermann Lingg). Für die durchweg prachtvolle Wiedergabe im Ensemble hätten sich die vier an diesem Abend vorgeführten Komponisten bei Prof. Schreker, der sehr gefeiert wurde, noch besonders bedanken dürfen. Den Nero sang in Kloses Kantate ein stimmbegabter Tenorist, Herr Otto Wolf, königl. bayr. Kammersänger aus München: weniger befriedigte als Vertreterin des Sopransolos in der Ballade der Frau Müller das Vereinsmitglied Frau Annie v. Haager.

Gerne hörten wir an dem letzten Sinfonieabend vom Nedbalschen Tonkünstlerorchester nach längerer Pause R. Schumanns schöne, häufig unterschätzte „rheinische Sinfonie" (Nr. 3 Esdur), worauf als Novität eine sogenannte „Shakespeare"-Suite des böhmischen, in Wien angesiedelten Komponisten J. B. Foerster folgte. Geistreiche, im guten, nicht exzentrischen Sinne moderne Programmmusik, welche bekannte Gestalten Shakespearescher Dramen orchestral fein charakterisiert, aber auch ohne Programm rein musikalisch verständlich und anziehend ist. Natürlich wurde Herr Foerster (unstreitig einer der besten und angesehensten Musiker Wiens, zugleich allgemein geschätzter Kritiker besonnen-fortschrittlicher Richtung) wiederholt lebhaft gerufen. Eine durch kühne Bravour imponierende und daher stürmisch beifällige solistische Wiedergabe des prachtvollen, gleich stimmungen- als melodiereichen zweiten Klavierkonzertes von Brahms (Bdur) durch den jungen, heissblütigen Tastenstürmer Artur Rubinstein beschloss.

In der reichen, am meisten wohl an Berlioz erinnernden Instrumentation von Kloses grosser Kantate „Ein Festgesang Neros" fiel eine neue, nach ihrem Erfinder Albisi „Albisiphon" benannte Bassflöte auf, die von dem Mitglied des philharmonischen Orchesters, Herrn Ary van Leuwen, trefflich gespielt, besonders gegen Schluss ungemein charakteristisch wirkte.

Nachträglich möge für heute nur noch eines der glänzendsten Solokonzerte der Saison gedacht werden, von der kaiserlichen Kammersängerin Frl. Gertrud Foerstel veranstaltet, einer wahren Pioniertin des „Bel Canto", wie sie heute immer seltener werden: unbegreiflich, dass Direktor Gregor diese erstklassige künstlerische Kraft von der Hofoper hatte fortziehen lassen. In ihrem Konzert wusste die Künstlerin ihren herrlichen, besonders in der Höhe gleichsam „jubelnd" klingenden Sopran für Aufgaben verschiedenster Art: das führende Solo jener selten gehörten Bachschen Meisterkantate (Nr. 51 „Jauchzet Gott in allen Landen), Mendelssohns edel empfundene, wenngleich heute etwas formalistisch erscheinende Konzertarie „Unglückselige! Er ist auf immer mir entflohen", sehr stimmungsvolle Lieder mit Orchester von Mahler, R. Strauss, J. Marx und Pfitzner und zuletzt in jener überaus schwierigen Konzertarie mit obligater Violine von Mozart („Non piu tutte ascoltai") wahrhaft kongenial zu verwerten. In der Mozartschen Arie stand sie durch bewunderungswürdige Ökonomie und demgemässe Länge des Atems dem eigentlichen Koloraturstern unserer Hofoper, Frau Halban-Kurz, durchaus nicht nach, letztere sogar durch haarscharf reine Intonation entschieden übertreffend. Und dabei überall diese edle, warme, echt musikalische Empfindung! Dirigent des mit dem Konzertvereins-Orchester gegebenen Konzertes war Herr Schalk. Auch wirkte ein geladener Damenchor in der Bachschen Kantate verdienstlich mit; sowie ebenda als vorzüglicher Solotrompeter jener des Konzertvereins, Herr Otto Genersich, dem sich in der Mozartschen Arie als Soloviolinist der junge feurige Konzertmeister Adolf Busch würdig anreihte.



„Litumlei"

Komische Oper in 3 Aufzügen

Text und Musik von Sepp Rosegger

Uraufführung im Grazer Opernhaus am 24. Januar 1914

Vor vier Jahren konnte der Unterzeichnete berichten, dass der Sohn des Peter Roseggers, Sepp Rosegger, der in dem reizenden Gebirgsorte Langenwang in Steiermark als Arzt lebt und wirkt, mit einer tragischen Oper „Der schwarze Doktor" einen schönen Erfolg davongetragen habe. Heute hat es Rosegger mit einem komischen Stoff versucht und hat vielleicht damit noch mehr Glück gehabt, obwohl ihm musikalisch nach wie vor das Gefühlstiefe, Warme, besser zu liegen scheint, als harmlose Heiterkeit.

Gottfried Kellers Novelle „Der Schmied seines Glückes“ ist von Rosegger, sehr frei bearbeitet, als Grundlage der Handlung ausersehen worden. Ein reiches altes Männchen, Adam Litumlei, kann trotz seiner jungen blühenden Frau keinen Leibeserben bekommen und entschliesst sich daher, nach einem entfernten jungen Verwandten forschen zu lassen, damit dereinst das Geld der Litumlei nicht in fremde Hände übergehe. Bertram, ein verarmter junger Edelmann und heimlicher Anbeter der jungen Frau Litumlei, weiss sich als dieser entfernte Verwandte zu präsentieren, wird als Sohn aufgenommen und benutzt die Gelegenheit, tatsächlich im Hause Litumlei für Nachwuchs zu sorgen ... Doch der alte Herr, der sich stolz für den Vater hält, braucht nun keinen Adoptivsohn mehr und setzt Bertram vor die Türe.

Dies in kurzen Zügen der Gang der Handlung, die einige glänzende Vorzüge aufzuweisen hat. Diese sind in erster Linie die beiden bezwingend komischen Aktschlüsse des ersten und zweiten Aktes. Im ersten stellt der alte Litumlei seiner jungen Frau den heimlich Geliebten als Sohn vor und befiehlt ihr, ihn mit Mutterliebe zu umgeben und führt ihn feierlich in sein Haus ein. Im zweiten muss der Liebhaber vor dem herannahenden Gatten in das Schlafzimmer der jungen Frau flüchten. Der Alte geleitet nun die Gattin selbst hinein, schliesst hinter ihr die Türe und schiebt noch ein eisernes Gitter vor. Darauf dankt er Gott, dass er ihm sein Weib so treu behüte und gibt seiner Freude Ausdruck dass sein Stamm durch den Adoptivsohn doch fortgepflanzt werde ...

Neben diesen Hauptschlagern finden sich auch technische Mängel, so der nicht übermässig komische dritte Akt. Es wird nicht ganz klar, warum auf einmal die junge Frau von ihrem Liebhaber nichts wissen will. Der Alte aber wirft Bertram hinaus, als dieser den Versuch macht, seine Position dadurch zu retten, dass er des Alten Vaterschaft anzweifelt. Dann setzt er sich zur Wiege und meditiert: „Du sollst mein Sohn nicht sein? Wer will mir das beweisen?“ Während er dem Kleinen ein Schlummerlied singt, fällt der Vorhang. Das ist ein Aufhören, aber kein Ausgang, vor allem keine dramatischer Schluss, und dadurch erhält die ganze Handlung etwas Episodenhaftes, das sich leicht verbessern liesse.

Roseggers Musik ist volkstümlich und verrät neben ein paar guten Ansätzen zum Buffostil, wie bereits angedeutet, ein ausgesprochenes Talent für Gemütstöne. So ist die melodische Liebesszene am Schlusse des zweiten Aktes thematisch und harmonisch ausgezeichnet geraten, mit schönen orchestralen Steigerungen ausgestattet. Desgleichen verrät ein inniges Kinderlied mit Frauenchor die Gefühlsqualitäten des Komponisten, wenn schon hier, wie noch öfter, eine oft unerklärliche Modulationssucht manches von der schönen Wirkung nimmt. Im Ganzen genommen ist das Werk aber völlig ernst zu nehmen und dürfte auch an anderen Bühnen den durchschlagenden Erfolg davontragen, der ihm in Graz beschieden war.

Die Aufführung war von Julius Grevenberg (Regie) und Ludwig Seitz (Orchesterleitung) sehr einfühlend vorbereitet worden und fand durch den für die Hauptrolle, den alten Litumlei, geradezu prädestinierten Tenorbuffo Karl Koss, die liebreizende junge Frau Dorette von Olga Barco-Frank, den stimmschönen Bertram von Adolf Fuchs und den drolligen Haushofmeister von Julius Martin eine so glänzende Aufnahme, dass der anwesende Dichterkomponist sehr oft vor der Rampe erscheinen konnte.

Dr. Otto Hödel

„Ferdinand und Luise“

Oper in vier Akten von Julius Zaiczek

Uraufführung am Stuttgarter Hoftheater

Eine Schilleroper! Die Tatsache, dass Schiller verhältnismässig selten von Operntextdichtern benützt wurde, lässt sich zum Teil aus der Scheu vor dem Genius erklären, teils aus ganz richtigem Gefühle, dass Schillersches Pathos, seine Glut der Sprache, sein herrlicher Gedankenschwung notwendig unter jeder Übertragung leiden müssen. Verdis Textdichter gaben eine Neudichtung. Das war vielleicht der beste Weg, der eingeschlagen werden konnte. A. Koppits, der Textbearbeiter von Ferdinand und Luise, hat in der Hauptsache das Original, nämlich Kabale und Liebe, verkürzt, teilweise den Originaltext benützt, auch geändert und geflickt, so dass ein etwas seltsames dichterisches Produkt, eine Art matten Abklatsches der Vorlage entstanden ist. Wurm scheidet fast ganz aus, Lady Milford bekommt dafür dessen schwarze Seele eingehaucht, im übrigen folgt Koppits dem Dichter. Der Komponist zeigt sich insofern seinem Mitarbeiter verwandt, als auch er einen weichen Zug hat, infolgedessen seine Musik mehr lyrisch, häufig stimmungmalend, selten dagegen grosszügig-dramatisch ausgefallen ist. Innerhalb der seiner Begabung gezogenen Grenzen bewegt sich Zaiczek sicher, er hält die melodische Linie ein, lässt nicht nur Stimmen, sondern auch Instrumente singen, was seiner Musik einen natürlichen, gefälligen Charakter verleiht. Abhängigkeit oder Neigung zu leeren Phrasen zeigt sich bei ihm sehr oft dann, wenn man auf Höhenpunkte dramatischen Empfindens geführt zu werden hofft. Dann bemerkt man veristische Einflüsse, wird zu der Erkenntnis gebracht, dass Richard Strauss Schule macht und Puccini fleissig studiert wird und kann dabei allerlei nutzreiche Betrachtungen über musikalische Erfindung im allgemeinen und dramatischen Musikstil im besondern anstellen.

Die Aufnahme von „Ferdinand und Luise“ gestaltete sich zu einem freundlichen Erfolg für den anwesenden Komponisten. Das Publikum wurde von Akt zu Akt fühlbar wärmer. Von einer dem Eindruck von Schillers bürgerlichem Schauspiel gleichkommenden Wirkung war freilich nichts zu bemerken. In ergreifender Weise wusste Erna Ellmenreich die Seelenqualen der Musikerstochter zum Ausdruck zu bringen, hier vereinigte sich natürliches Empfinden mit hohem Masse künstlerischen Vermögens. Rudolf Ritter war als Ferdinand stimmlich und darstellerisch in solch guter Verfassung, dass man die Zweifel gerne beseitigte, die man ab und zu schon an seiner Entwicklungsfähigkeit als Darsteller hegen mochte. Für das Opernhafte der Lady Milford sind der Komponist und die Vertreterin dieser Rolle zu gleichen Teilen verantwortlich zu machen. Scheidl als Präsident, Fritz als Miller erfassten ihre Aufgaben mit Ernst und Verständnis. Dass die neue Oper in einer von Hofrat Gerhäuser herrührenden Aufmachung künstlerischen Anforderungen gerecht wurde, glaube ich kaum hervorheben zu müssen. Unser Orchester hat in Hofkapellmeister E. Band einen Dirigenten, der mit besonderer Lust und Liebe, sowie mit grösster Gewissenhaftigkeit an die Neueinstudierung eines Opernwerks geht. Unter solchen Umständen konnte es in musikalischer Beziehung an nichts fehlen. Der äussere Verlauf der Vorstellung war demnach ein sehr befriedigender.

Alexander Eisenmann

Rundschau

Konzerte

Barmen Im November gestaltete sich das Musikleben ausserordentlich reichhaltig und mannigfaltig. Ein Ereignis war der vom Komponisten selbst geleitete Richard Strauss-Abend der Bonner Konzertgesellschaft. Mit dem 90 Künstler zählenden städtischen Orchester führte der Komponist auf: Don Juan, Heldenleben und die Burleske für Klavier mit Orchester. Soweit es in wenigen Proben möglich ist, hatte sich der Gastdirigent mit dem ihm gänzlich fremden Tonkörper hinreichend verständigt, so dass die Interpretation der sinfonischen Dichtungen wohl den Intentionen des Tondichters entsprach und der letztere als Dirigent einen unbestrittenen, glänzenden Erfolg zu verzeichnen hatte. Über den rein musikalischen Wert der aufgeführten Werke gehen im Wuppertal die Meinungen weit auseinander. Der „Don Juan“ liess unser Publikum innerlich mehr oder weniger kalt, was sicher auf das Fehlen des „erlösenden Momentes, des Ewig-Weiblichen, das uns hinanzieht“ zurückzuführen ist. Das „Heldenleben“ steht dem Hörer in der poetischen Schilderung der Gefährtin des Helden, des Friedenswerkes und der Abberufung vom irdischen Schauplatz durch den Todesengel menschlich viel näher, ist auch melodisch eingänglicher. Der dem „Heldenleben“

gezollte Beifall fiel gleichmässig auf den Dirigenten und Komponisten. Die rhythmisch stark belebte, humorvolle Burleske fand in Elly Ney van Hoogstraten-Bonn eine Klavierspielerin, die der überaus schwierigen Aufgabe vollauf gewachsen war. — Eine berufene Sängerin der R. Strauss-schen Lieder ist Frau Claire Dux-Berlin, deren Begleitung der Komponist am Flügel sorgfältigst selbst ausführte. Der technisch vollendete und vom seelischen Atem durchwehte Vortrag von Ständchen, Meinem Kinde, das Rosenband, Cäcilie stellt stellt Claire Dux in die allererste Reihe der zeitgenössischen Sängerinnen.

Vorwiegend der Instrumentalmusik gewidmet war das November-Konzert des Barmer Volkschores, dessen Orchester durch den exakten Vortrag der Tannhäuser-Ouvertüre mit Pariser Bachanalszene und der Sinfonie Pathétique von Tschaikowsky erfreuliche Fortschritte zeigte. Hübschen Erfolg ersang sich Birgit Engell-Hey-Berlin mit gut für ihre Technik und Vortragsart ausgewählten Liedern von Mozart, G. Mahler, H. Pfitzner und d'Albert.

Frau Ellen Saatweber-Schlieper übt mit ihren Kammermusikabenden nach wie vor eine überaus starke Anziehungskraft aus. Mit gutem Grund! Ein gewähltes, einheitliches Programm wickelt sich in 1½ bis längstens 2 Stunden ohne grössere Pause ab. Bei dieser praktisch vorzüglich erprobten Einrichtung ermüdet weder der reproduzierende Künstler noch der Zuhörer, der nicht immer nach des Tages Last und Mühe geistige Spannkraft genug besitzt, einem stundenlangen Konzertieren aufmerksam zuzuhören. Das letzte Programm verzeichnete die Namen Chopin (H moll-Sonate), César Franck (Präludium und Fuge), Brahms (Capprici, Intermezzi) und R. Schumann (Waldszenen). Die auch ausserhalb des Wuppertales bestens bekannte und anerkannte Künstlerin erntete Dank einer ausgezeichneten Technik und feinen poetischen Auslegung der verschiedensten Werke lautesten und wärmsten Beifall.

Paul Scheinpflugs Streichquartett op. 16, das starkes musikalisches Empfinden, originelle Erfindungsgabe dokumentiert, dabei klangschön und stimmungstief ist, erfuhr durch das Barmer Streichquartett eine hingebungsvolle, wohl gelungene Darstellung. Besonders gefiel die Barcarole des 2. Satzes.

Fast alle grösseren Gesangvereine traten im November auf den Plan. Der Lehrergesangverein (Dirigent Senff-Düsseldorf) erfreute mit mehreren kunstgemäss einstudierten Männer-, gemischten und Frauenchören von Mendelssohn, Ramrath, M. Gebhardt, F. Blaesing. Alfred Hoehn wurde als Bach- (A moll-Fantasie, chromatische Fantasie u. Fuge), Chopin- (H dur-Nocturno) und Grieg-Interpret wohlverdient gefeiert. Lieder von S. Bach, Krebs (Vaterunser), Hiller (Gebet), Ramrath (Unterpfand, Jugend, Liebe, Kleine -Melodie) steuerte die mit hell timbriertem, sinfonischem Sopran begabte Krefelder Sängerin Else Kamphausen bei.

Unter Mitwirkung der Lautenspielerin Toni Schmidt-Weimar hörten wir auf dem 2. Kammermusikabend des Barmer Konservatoriums seltener gespielte Werke, u. a. eine Sonate für Geige und Laute von Paganini, Lautenquintett von Boccherini sowie eine Reihe Lieder zur Laute.

Eine Reihe Busstagskonzerte veranstalteten die grösseren Männerchöre; einen künstlerischen Erfolg hatte Peter Haas mit dem Barmer Sängerchor, der die Chorballade „Königsfelden", die Grellsche Motette „Gnädig und barmherzig", den Pilgerchor aus Tannhäuser intonationsrein und empfindungsvoll wiedergab. H. Oehlerking

Berlin Yvette Guilbert trägt an drei Abenden „Les plus jolies chansons de France" vor. Für die chansons dansées und Danses chantées hat sie sich sechs junge französische Tänzerinnen mitgebracht, die diese Chansons mit den anmutigsten Tänzen illustrieren, die man sich denken kann. Ausserdem wird der künstlerische Wert der Veranstaltung durch die Mitwirkung eines ausgezeichneten Flötisten vertieft, Louis Fleury, der eine Sonate von J. M. Leclair mit differenzierter Feinheit zu Gehör brachte. Das Programm des 2. Abends stand im Zeichen des 17. und 18. Jahrhunderts; die Chansons sind teilweise entzückend und Yvette Guilbert trägt sie mit unnachahmlicher Grazie und bis ins kleinste Detail fein pointiert vor.

Karl Becker aus Dresden verfügt über eine schöne, umfangreiche Baßstimme. Noch fehlt seinem Organ das Biegsame, Bewegliche, aber wir haben es hier doch wieder einmal mit einem Sänger zu tun, bei dem man weiss, warum er singt. Sein Vortrag zeigt Wärme, ist jedoch noch ein wenig befangen, alles in allem ein Vielversprechender. Weniger Rühmliches ist von dem mitwirkenden Pianisten Felix Wernow zu berichten: ihm fehlt das rechte künstlerische Mass, und an der G moll-Rhapsodie und dem Adur-Intermezzo konnte man vorläufig nur sehen, wie man Brahms nicht spielen soll. Strenge Selbstkritik wird hoffentlich den Pianisten auf den Weg des guten Geschmacks zurück geleiten.

Aus anderem Holze ist Evelyn Howard-Jones geschnitzt. Da ist alles bewusst, grosszügig, tonschön und im Geiste der Komposition interpretiert. Ich hörte von ihm die Chromatische Fantasie und Fuge von Bach, deren grandiose Architektonik er meisterhaft heraushob.

Paula Weinbaum ragte als Vortragskünstlerin schon immer hervor; gesangstechnisch sind jetzt bedeutende Fortschritte zu konstatieren. Sie singt mit einer Leichtigkeit, die wir bei Altistinnen nicht häufig antreffen, und ihr Organ spricht strahlend und voluminös an. Wie fein sang sie Schubert, den Landmann von Schumann und das tief empfundene Die Blicke deiner Augen, Komm Geliebter, und das neckische Liebe verrät nicht, alle drei von Gernsheim. James Simon begleitet ausgezeichnet.

M. Loevensohn konzertierte mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung von Leonid Kreutzer. Der Künstler setzte sein bedeutendes Können an ein Konzert von Haydn, Saint-Saens und Variations symphoniques von Boellmann, ich hörte seine erste Nummer, die abgesehen von kleinen Unebenheiten in den Ecksätzen tonschön und sehr musikalisch zu Gehör gelangte. Besonders hervorheben möchten wir den 2. Satz, in dem der volle Celloton wie eine dunkle Glocke schwang. K. Schurzmann

Die Kammermusikabende der letzten Zeit, deren zum Teil in diesen Blättern schon gedacht ist, haben eine solche Ausdehnung ihrer Zahl nach gefunden, dass es nicht möglich ist, ihrer im Einzelnen zu gedenken. Immer wieder bemerkenswert bleibt Angesichts dieser Überflut, dass auch die auswärtigen Genossenschaften in einen fast fieberhaften Wettbewerb mit unseren angesessenen Vereinigungen treten und es beinahe eine vollständige Heeresschau über diejenigen abzuhalten gilt, die sich gegenwärtig der Pflege der Kammermusik annehmen. Von diesen wohlgemuten Gästen hat vor kurzem das Wiener Busch-Quartett einen ungewöhnlich starken Erfolg errungen; es erfreute sich der Unterstützung Lili Lehmanns, durch die es hier auch eingeführt war. Schon beim vorjährigen Salzburger Mozarteumsfest holte sich diese noch jugendliche Vier-Künstlerschar einen Extra-triumph und es war nur verständlich, wenn sie jetzt auch Berlin und sein Publikum für sich gewinnen wollte. Das ist ihr im Sturm gelungen, was man um so höher anschlagen muss, als die Berliner Musikfreunde gerade in allen Kammermusikfragen sehr sorglich zu prüfen pflegen und — Dank der Erziehung durch das Joachimquartett, die immer noch nachwirkt — sich schwer entschliesst, neuen Erscheinungen zuzujubeln. Die Frische und Lebhaftigkeit aber, die alle Darbietungen des neuen Wiener Quartetts auszeichnen, — die absolute musikalische Zuverlässigkeit seines Vortrags, — die rhythmische Bestimmtheit, die z. B. bei einem Schumann-Quartett meisterhaft gewahrt wurde, — — alles das eroberte hier den Künstlern die Herzen im Sturme. — Mit gewohntem Erfolg hat die Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle an ihrem dritten Abonnementsabend konzertiert; sie verhalf einem der liebenswürdigsten Frühwerke Beethovens, der D dur-Serenade (op. 25) für Flöte, Violine und Viola zu einer sehr anmutigen Wiedergabe und trat, nachdem sie nicht stets mit der unerlässlichen Präzision im Rhythmus das Klarinettenquintett von Brahms „zum ersten Male" in ihren Konzerten gespielt hatte, mit gutem Erfolge für ein noch wenig oder gar nicht bekanntes Werk von Max Laurischkus ein. Es führt den Titel „Aus Litauen" und gibt damit ein ebenso eng wie weit gezogenes Programm, das es mit Hilfe von fünf Blasinstrumenten einzulösen gedenkt (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn). Wer sich nach der also gebotenen Musik etwa ein Bild von Litauen machen will, wird sagen müssen, dass es dort nicht viel anders zugeht, als in anderen Landschaftsgrenzungen: es wird geliebt und gelebt, — etwas sentimentaler vielleicht, etwas ausgelassener vielleicht, als sonstwo, — aber im Grunde

kein bischen anders. Gut — wer wollte anderes erwarten? Nur ist Lider der Komponist auf die Herausarbeitung des eigentlich „Lithauischen" zu wenig bedacht gewesen; die Hineinbeziehung eines Volkslieds (Daina) und einer Metturgis (Kirmes) Musik genügt dazu doch wohl nicht ganz. Man denke, wie Liszt seine Ungarn, — Dvorak seine Böhmen gezeichnet hat, — um von anderen ganz zu schweigen. Aber diese Musik „Aus Litauen" bleibt international, trotz alles Lokalkolorits, und sie hat wohl deshalb schnell den Weg zum Herzen eines modernen Berliner Publikums gefunden, das gern an seine „Universalität" erinnert wird.

Dr. W. P.

Leipzig Vierzehntes Gewandhauskonzert (IV. Brahms-Abend: Tragische Ouvertüre; erstes Klavierkonzert (D moll), vorgetragen von Frau Elly Ney-van Hoogstraten; vierte Sinfonie.)

Der Brahms-Kultus kann heutzutage gar nicht eifrig genug betrieben werden. Nachdem wir es mit einer „Moderne" zu tun haben — nun schon seit fast einem Jahrzehnt zum Überdruss — die gradatim vom Gestern zum Heute veraltet, mit einer Komponierwut undenkbarst junger Leute, die Aufsehen um jeden Preis (und sei es den der Narrheit) machen wollen, ist es, um homöopathisch zu verfahren, sehr nötig, immer wieder das „letzte Modernste" bis zum Äussersten zu betonen. Brahms ist heute wichtiger als die Klassiker, weil er, als Neuester, aus dem Dunstmeer zur Klarheit, zur Besinnung zurückführt: er beseitigt für uns, die wir uns nichts vormachen lassen, den Sensualismus der neuzeitlichen „Musik" und führt, wie kein anderer „Neuester" zu den Höhen des Transzendentalen. Wer hierin nicht das Wesen der Musik — gänzlich abseits der Gegenwartsmusik — sieht, versteht sie anders als wir. Der Fortschritt aber, der Brahms zu danken ist, heisst auf der ganzen Linie: Differenzierung, Verarbeitung, Verästelung, Vertiefung des Psychologischen. Die nachbeethovensche emporsteigende Reihe ist: Schubert, Schumann, Brahms.

Die rühmenswert einseitige Bevorzugung von Brahms ist notwendig wegen der jungen Leute, denen mans nicht übelnehmen kann, wenn sie sich von den Reklametrompetern der Modernitis verblüffen lassen. Aber sie sollen doch ins Innerste des Heiligtums geführt werden, um selbst allmählig zur Erkenntnis und Reife zu gelangen.

In diesem Sinne ist über die vorgetragenen Werke von Brahms rein gar nichts weiter zu bemerken. Sie gehören zum festen Bestand der klassischen Musikliteratur und sind eine „res severa" im strengsten, heiligsten Sinne. Auch dass Nikisch einer der allerbesten Brahms-Interpreten ist, weiss jeder. Frau Elly Ney mag sich in der Verwendung eines sehr gläsern und hart intonierenden Flügels vergriffen haben, da ihr damit einen gesangreichen Ton zu ermöglichen versagt bleiben musste: ihr Vortrag des gewaltigen D moll-Konzertes liess trotz alledem kaum einen weiteren Wunsch unbefriedigt. Die gebändigte Leidenschaftlichkeit trat wunderbar in Erscheinung. In der Generalprobe, die hier beinahe tonangebend oder wertbestimmend ist, musste sie eine Reihe von Zugaben bringen.

Friedrich Brandes

Severin Eisenberger gab, nachdem er seinen ersten Abend dieses Winters Brahms gewidmet hatte, einen Schumannabend. Binnen wenigen Jahren hat er sich, das bewies er aufs neue, das Anrecht auf einen Platz weit vorn in den ersten Reihen der Pianistenzunft gesichert. Ich hörte ihn die Cdur-Fantasie, die Papillons und fünf Fantasiestücke aus op. 12 spielen. Die Fantasie geriet ihm zwar — vielleicht eine Folge angestrengter Virtuosenreisen — hier und da etwas nervös-hastig, doch konnte man schon fast durchgehends seine Freude an der klaren Gliederung und der schönen rhythmischen Belebung des Gehaltes haben. In den Papillons gab er, soweit ich Zeuge war, sein Bestes. Wie bei Ignaz Friedmans Spiel Chopinscher Werke, so erschien bei ihm vieles als Eingabe des Augenblickes und zwar das besonders im Hinblick auf die Tempi, die häufig anders als gewohnt genommen wurden, ohne dass man sie freilich anders gewünscht hätte. Ob Eisenberger indes die romantische Seite Schumannschen Schaffens jemals restlos wird erschöpfen können, steht auf einem andern Blatt; denn dazu hat er sich anscheinend etwas zu reichlich in der Richtung nach Esprit und Klangfinessen hin entwickelt, mehr, als wir vor Jahren vermuteten.

Jeder einzelne der Mitglieder der Triovereinigung Felix Berber-Credner, Johannes Hegar und Hermann Zilcher ist ein tüchtiger Künstler seines Instruments: Zilcher ein warmherziger Pianist, die andern beiden gediegene, aber tonlich etwas mehr an sich haltende Musiker. Das Ergebnis ist ein vortreffliches, wenn auch nicht die letzte Ausgeglichenheit erzielendes Musizieren. Ihr Programm wies nur zwei Werke auf, die aber, auch wenn sie geringern Umfang gehabt hätten, vollständig dazu genügt hätten, einen Abend zu füllen: Tschaikowskys Amoll-Trio op. 50 („Dem Andenken eines grossen Künstlers") und H. Pfitzners Fdur-Trio op. 8, als dessen stärkste Sätze — der Gewohnheit entgegen — sich die letzten beiden ausweisen. Der Beifall war herzlich, und man nahm reiche Eindrücke sowohl von den Werken wie von der Ausdeutung mit nach Hause.

Dr. Max Unger

Das Programm des Konzertes der Singakademie war leider zu lang. Vielleicht hätte „Acis und Galatea" den Schluss machen können und als musikalische Vorspeise hätte unsers Erachtens das Händelsche Orgelkonzert in F (Nr. 47, das Herr Max Fest sehr virtuos und stiltreu spielte, vollauf genügt. Überaus reizvoll sang Frl. Ilse Helling die Galatea, ausserordentlich charakteristisch Herr Kammersänger Alfred Stephani den Polyphem. Herr Laubenthal aus Berlin hatte für die Partie des Acis musikalisch mehr übrig als stimmlich. Der Chor, welcher auch noch in der schwungvoll zu hörenden Königshymne Vorzügliches leistete, zeigte gutes stimmlich geschultes Material und unter Herrn Musikdirektor Wohlgemuts Stabe die gewohnte straffe Disziplin. Weiter gab es in diesem Konzerte noch die bekannte Vöglein-Arie mit Flöte (Herrn Felix Schwarz) und zwei schöne „Stücke aus alter Zeit" von dem Hamburger Alfred Kleinpaul zu hören: Sarabande für Cello, die Herr Hans Keyl verständnisinnig vermittelte, und Einladung und Gavotte für Violine, Oboe, Harfe, Orchester und Orgel, künstlerisch vorgetragen von den Herren Schachtebeck, Kurt Schubert, Snoer und Fest. In der genannten Arie entfaltete Frl. Helling ihre prächtigen stimmlichen Mittel und ihre gesangstechnische Kunst aufs glänzendste. Das Windersteinsche Orchester bewährte sich mit gewohnter Tüchtigkeit.

Der Kammermusikabend von Eugenie Konewsky und Emil Frey brachte ein an falsche Stelle (zwischen Brahms und Beethoven) gerücktes Klaviertrio in Fismoll von Emil Frey: ein satztechnisch sehr geschickt gearbeitetes, im übrigen aber wenig erbauliches Stück. Der Komponist spielte den Klavierpart ausgezeichnet. Schade, dass sein Talent auf so falsche Wege geraten ist. Auch die Geigerin spielte vorzüglich: mit Temperament und hohem technischen Können vermittelte sie mit Herrn Frey vereint die D moll-Sonate von Brahms und die in C moll von Beethoven. Im Trio wirkte als zuverlässiger und technisch gewandter Cellist Herr M. Loevensohn mit.

♭

Linz a. D. Wir sind verurteilt jährlich nur 4—5 Orchesterkonzerte in unserer Stadt zu hören. Die Militärmusik spielt zwar allwöchentlich, bringt aber zumeist Opernbruchstücke und seltener klassische Musik. Der Musikverein (Dirigent August Göllerich) wählte für sein 1. Konzert die effektvolle Triumph- und Siegesouvertüre „1812" von Tschaikowsky, die herzerfreuende Cdur-Sinfonie (mit dem himmlisch langen 1. Satz) und Cornelius' Ouvertüre „Der Barbier von Bagdad". Ungleich Interessanteres bot das folgende Konzert, das mit Saint-Saëns „Herkules Jugend" (der Titel bedürfte wohl nach dem inhaltlichen Vorwurf einer Korrektur) eröffnet wurde. Hauptnummer war H. Zöllners neueste Sinfonie in D moll, op. 130, (die Erstaufführung in Österreich, nach der Kölner Uraufführung die zweite überhaupt). Sie trägt den Untertitel „Im Hochgebirge". Im 1. Satz wird der Aufstieg des Bergwanderers über grüne Matten in einsames Alpengebiet geschildert. Gipfel um Gipfel tauchen auf: Aus wogenden Streicherfiguren (auf einem langgehaltenen Orgelpunkt) steigt das Hauptthema auf, das sich zu einem zackig bröckligen Seitenthema ausweitet. Nachahmungen tauchen in allen Instrumenten auf. Thema 2 trägt milden, in der Erweiterung belebenden Charakter. Die Oboe singt, umkost von den Streichern, ein innig melodisches Seitenthema, das die 1. Violinen zur Höhe weiterführen. Die Durchführung bringt manch kontra-

punktische Feinheit. In der Coda wird das 1. Hauptthema im $^3/_2$-Takt vorgeführt, während Thema 2 in der Umkehrung im $^3/_4$-Takt damit abwechselt. Grell leuchtet das Bergmotiv (Thema 1) im Blech auf, während herbe Dissonanzen der übrigen Instrumente darüber hinstürmen. Dann bläst die Bassklarinette zu flüsterndem Streichertremolo das Hauptthema in der Vergrösserung, einige akkordische Orchesterschläge folgen und („wie Felszacken" heisst es in der Partitur unisono im ganzen Orchester klingt der 1. Satz mit dem Bergmotiv auf. 2. Satz: molto Adagio. Von der Alpenschönheit überwältigt, fühlt sich der Mensch erdentrückt, erhoben. Er wird zum Beter im Dome der Bergnatur. Sehnsüchtig flehenden Gesang stimmen die Geigen an. Klarinetten und Hörner mengen sich trostheischend hinzu. Ein jäher Schlag. Der Wanderer blickt zur Seite; er sieht das weglose Steintal: zwei Oktavengänge abwärts, breit, wuchtig, dann markante Sekunden Auf- und Abstiege. Nach mannigfacher Veränderung wird die trotzig, ernste Stimmung weicher. Blauender Himmel lacht: kosendes Lichtgeschaukel (sordinierte Streicher), die Oboe-Melodie (Thema 1) wird von einer glitzernden Weise der Solo-Violine überhöht. Holzbläser und Streicher fragen und antworten sich. Leise Posaunenakkorde, ein Solo-Abgesang der Bassklarinette, dann ein 8taktiges Sätzchen mit den leise fragenden Solo-Violinstimmen: „was nun?" Das Motiv „der schwarzen Schmetterlinge", gaukelt in den Streichern auf. Aus ppp schwillt hierauf das Hauptthema zu ff-Steigerung an, und träumerisch schliesst in weiten Akkordlagen der Violinen und Bratschen das Adagio. Plötzlich ruppige Akkorde, ein langgezogener Ton der kleinen Flöte (der Pfiff des Murmeltiers) rauhes Lachen (gestopfte Hörner „bellend"): das Scherzo hat begonnen. $^2/_4$- und $^3/_4$-Takt wechseln. Etwas brucknerisch mutet das Tanzmotiv der Alpenfeen (Thema 2) an, es schwingt sich melodisch neckisch im Stakkato. In burleskem Ton ist das Alpenteufel-Motiv gehalten. Dazwischen drängt sich das Hauptthema des 1. Satzes. Immer toller wird der Spuk. Ungeschlacht, klumpig, schwerfällig traten die Bergriesen einher und heben ein Ballspiel mit Felsblöcken an. Nach und nach mildert sich das derb naturwuchtende Getriebe und ein zartes neues Motiv der Alpenfeen (auf einem Orgelpunkt) meldet sich im Trio. Nach Wiederholung des Scherzos meldet sich in der Coda das Motiv „der schwarzen Schmetterlinge". Der Schlußsatz trägt als Signum das Faustwort: Hast du Begriff von Öd' und Einsamkeit? Ein düsteres, langsames Thema, voll Herbheit, dessen Abschluss als Begleitungsfigur in den Flöten (in tiefer Lage) ausklingt, wozu die Oboe eine klagende Weise anstimmt, die Fagott und Bässe aufnehmen. In 14 Variationen wird die Stimmung mannigfach beleuchtet: bald wild drohend, bald leise flehend. Ein letzter Gruss den Berggipfeln. Diese haben den Elementen getrotzt, wie armselig fühlen wir uns dagegen. Eines wollen wir, können wir: trotzen, kämpfen. Themen aus den früheren Sätzen werden in die letzte Variation hineingeflochten und prallen in der Coda gegeneinander. Das grandiose Werk, das schon von vielen Dirigenten zur Aufführung erworben wurde, ist reich an ergreifenden Stimmungsmomenten. So manches ist wohl in schmerzbewegter, dann hoffnungsfreudiger Seelenverfassung des Komponisten niedergeschrieben. Zöllners Dmoll-Sinfonie wird unter den wertvollen Neuwerken der heurigen Saison mit an erster Stelle genannt werden. Zwischen Saint-Saëns und Zöllner stand Bruckners „Andante" Esdur aus der nachgelassenen Fmoll-Sinfonie, die der Meister in Linz (der damals bei Kitzler Unterricht nahm, ab 1861) komponierte. Der Brucknervorkämpfer Dr. Graf hat in Nr. 46 d. J., anlässlich der Erstaufführung in Wien schon treffend und ausführlich darüber berichtet. Der Allgemeinheit galt die Fmoll-Sinfonie als verschollen. Hynais (Wien), der Brucknerkenner, besitzt sie in der Handschrift des Meisters, was von mehreren Brucknerschülern bestätigt erscheint. Das Orchester hielt sich unter der Leitung Göllerichs mit Rücksicht auf nur drei Orchesterproben sehr brav.

Franz Gräflinger

München Hermann Zilcher hat ein glanz- und reizvolles Werk (Nr. 18) für Violine und Orchester geschrieben, das temperamentvollen Geigenvirtuosen sehr willkommen sein dürfte. Es ist im guten Sinne dankbar, befriedigt vor allem auch jenen Fachmann und Zuhörer, der Wert auf geistvolle Originalität ohne Künstelei legt, und diese Werte finden sich, wie im Solopart, so auch in der Instrumentierung, woraus sich aber ganz spezielle Schwierigkeiten im Ensemble ergeben. Bei der ersten Münchener Aufführung führte der Komponist selbst den Taktstock, und hatte in Felix Berber einen imponierenden Solointerpreten. Das junge Orchester (Neuer Orchester-Verein) hielt sich bei dieser Novität wie bei den vorangegangenen Nummern, — Violinkonzert von H. Goetz und Ophelias Tod von Berlioz — sehr tapfer. In letztgenanntem Werke hatte der ebenfalls erst auf kurzes Bestehen zurückblickende Schobersche Frauenchor Gelegenheit, wieder Beweise von seinem guten Stimmmaterial und sorgsamer Schulung zu geben. Dass er seine Kräfte der Uraufführung von Heinr. K. Schmids ungemein poetischen und formvollendet abgerundeten a cappella-Liedern op. 21 widmete, verdient einen herzlichen und ganz besonderen Dank. Hans Schober leitete die Uraufführung mit grosser Sorgfalt. Das allzureiche Programm wurde durch ein Experiment beschlossen: durch die neue Fassung von 8 Frauenchören Schumanns, denen H. Pfitzner den bezwingenden, durchgeistigten Farbenreichtum seiner instrumentierten Begleitung verliehen, was freudig zu begrüssen wäre, wenn nicht die Aneinanderreihung von völlig zusammenhangslosen Texten stellenweise unüberwindlich befremdend wirkte.

In der Tonhalle führte Dr. P. Hartmann von An der Lahn-Kochbrunn, den wir von früheren anderen Aufführungen her als Komponisten kennen, den Dirigentenstab. Sein dem bayerischen König Ludwig III. gewidmetes Te Deum wurde mit grossem Glanz in Gegenwart des königlichen Hofes dargebracht, was dem Komponisten wie dem grossen Instrumental- (Konzertvereins-Orchester) und Vokalapparat und den Solisten bemerkenswerten Erfolg eintrug. Dass Hermann Ruoff im letzten Augenblick für den Vertreter der Basspartie einsprang und dank seiner grossen musikalischen Sicherheit dieselbe trefflich beherrschte, ist besonders hervorzuheben. Das Werk selbst zeigt den Komponisten wiederum als wohlbegabt für grosszügige Wirkung, aber ohne starke Kraft der Erfindung, und das Bestreben, Neues in harmonischen Wendungen zu bringen, erscheint mir bei der diatonischen Grundveranlagung des Kompositionscharakter gezwungen.

E. von Binzer

Prag Unsere Konzertunternehmer scheinen es heuer darauf angelegt zu haben, den Ruf Prags als Musikstadt in ganz besonderem Masse darzutun; die Fülle der bisherigen Konzerte lässt wenigstens diesen Schluss zu. Wieder müssen wir mit Betrübnis den gänzlichen Mangel von Sinfoniekonzerten, — abgesehen von den wenigen offiziellen philharmonischen Konzerten unseres deutschen Theaters und den Konzertveranstaltungen sinfonischer Art tschechischer Kunstvereinigungen, — feststellen. Es fragt sich nur, welches der Grund dessen ist; ob nämlich der seit mehreren Jahren anhaltende Solistenrummel bloss Modesache ist oder ein Zeichen der misslichen und teueren Zeiten. Denn früher gab es bei uns doch ab und zu ein Sinfoniekonzert, sei es auch nur bei der grossen alljährlichen Konzertveranstaltung unseres deutschen Juristenvereines, aber auch die haben in den letzten Jahren aufgehört. Das Fehlen eines eigenen deutschen Sinfonieorchesters hierorts mag das ja vielfach verzeihlich und erklärlich machen, indessen früher lag die Sache in nichts anders, und dennoch hörten wir zu wiederholten Malen gastierende Konzertorchester, von den zuletzt dagewesenen nur die Berliner Philharmoniker zu nennen. Vielleicht versucht es einer unserer Konzertunternehmer wieder einmal, unser an Solistendarbietungen übersättigtes Konzertpublikum durch das Gastspiel eines bedeutenden fremden Sinfonieorchesters aufzufrischen; das Interesse unserer Prager deutschen musikalischen Kreise wird sicher nicht ausbleiben wie in früheren Jahren.

Die bisher stattgefundenen Solistenkonzerte, — jene der Konzertdirektion Wetzler, die als mit Anerkennung zu begrüssende Neuerung Abonnementskonzerte eingeführt hat, stehen wieder sowohl der Menge als auch der Güte nach an der Spitze, — zeigten uns Künstler der verschiedensten Instrumente in reichster Auswahl, und zwar kamen bisher nur fast durchwegs schon gut beglaubigte und hier bekannte Namen vor die Öffentlichkeit. Als Lieder-

sängerinnen von schätzbaren Eigenschaften erwiesen sich Marie Louise Debogis (von Otto Bardas feinsinnig begleitet), Anna Enze in einem stilvollen Brahms-Wolff-Abend (Klavierbegleitung: Georg Vollerthun), Emmy Heim, die Wiener Mezzosopranistin, mit einem wohl vielseitig reichhaltigen, aber nicht durchaus gleich künstlerisch wertvollen Programme meist moderner Meister und in einem österreichischen Autorenabend Frl. Martha Rudloff (Wien); den Reigen der Sängerinnen beschloss Julia Culp, eine Abteilung ihres Programmes ihrem früheren Begleiter, dem talentvollen, frühverstorbenen Tonsetzer Erich J. Wolff († 19. März 1913) widmend. Von Geigern bescherte uns der Herbst zweimal Bronislaw Hubermans unvergleichliche, in Empfindung und Wohllaut des Tones schwelgende Kunst und des klassischen Künstlers Flesch edelschönes Spiel; wie gerne hätten wir des letzteren Geigers Tugenden an seinem ureigensten Können, etwa an dem Brahmsschen Violinkonzert, bewundert. Von Pianisten stellten sich bisher Lamond in einem gediegenen Beethoven-Abend ein und erstmals bei uns als selbständig konzertierender Meister Severin Eisenberger, ebenso sehr durch sein eminentes technisches Können als noch mehr durch die ausserordentliche künstlerisch-musikalische Art seines Spieles zur Begeisterung hinreissend; letzter im Bunde der Pianisten war Eugen d'Albert, dessen Programm ich diesmal nur etwas mehr Stil gewünscht hätte.

Die beiden bisher abgehaltenen philharmonischen Konzerte unseres deutschen Theaters brachten wohl, namentlich das erstere, das unter der Devise „Beethoven" stand, ein gediegenes Programm, aber wenig Interessantes und vor allem gar nichts Neues. Solist des ersten Konzertes war d'Albert, was genügt, dasselbe als Ereignis hinzustellen; das zweite brachte ausser Schuberts Cdur-Sinfonie kleinere Werke und liess nur bedauern, dass man Brahms nicht würdiger feiern wollte, nämlich in einem philharmonischen (Sinfonie-) Konzert, als durch seine „Zigeunerlieder" für gemischtes Quartett und 2 seiner ungarischen Tänze in der Orchesterbearbeitung.

Zu einem grossen Kunstereignisse gestaltete sich wieder das wie alljährlich zu Gunsten des deutschen Schulvereins von einem eigenen Komitee der Prager deutschen Gesellschaft veranstaltete Festkonzert, dem Ossip Gabrilowitsch, der ausgezeichnete, gleich künstlerisch wie im technischen Spiele wertvolle russische Pianist seine hohe Kunst lieh; nicht minder erfolgreich war in demselben Konzerte die ehemalige dramatische Sängerin unseres deutschen Landestheaters Frieda Langendorf, während der Liedersänger Hjalmar Arlberg weniger erwärmen konnte. Gabrilowitsch erlebte es in diesem Konzerte übrigens, der rücksichtslosen Konversation einiger Damen der Gesellschaft wegen, das Spiel unterbrechen zu müssen, mit der Bemerkung „er werde warten, bis die Damen fertig seien". Gewiss eine recht betrübende und beschämende Tatsache für den guten musikalischen Ruf unserer „Musikstadt" Prag. Es gibt eben leider immer noch genug Leute, die annehmen, Konzertveranstaltungen seien dazu da, aufzufallen, sich zu zeigen und zu amüsieren!

In einem Abend des Dürerbundes hörte man hier wieder einmal die entzückende Berliner Lautensängerin Frl. Marianne Geyer, deren Kunst ebenbürtig neben jener eines hier immer gefeierten Kothe und Scholander bestehen konnte.

Eines unserer letzten Jugendkonzerte, auf deren erzieherische Bedeutung hier hingewiesen sei, brachte uns einen schönen Mozart-Abend, der des Meisters seltener gehörter Kammermusik zu Ehren verhalf; hierbei bewährte sich namentlich der ausgezeichnete, für den Kammermusikstil geradezu prädestinierte, Marteauschen Geist wiederspiegelnde junge Geiger Herbert Stitzenberger und die Pianistin Frl. Tuschkau.

Auch unser Musik-Konservatorium hat in seinen beiden bisher abgehaltenen vorbildlichen öffentlichen Schülerabenden Glück gehabt; vermittelte uns der erste die Bekanntschaft mit einer Reihe von jungen, hoffnungsvollen Talenten der Instrumental- und Klavierabteilung, so brachte der zweite wieder unter dem Titel „Alt-Prager-Komponistenabend" ein hochinteressantes Programm, für dessen Kenntnis man unserer musikalischen Hochschule und ihrem trefflichen Leiter, Regierungsrat von Káan, nicht genug danken kann.

Edwin Janetschek

Strassburg i. Els. Wir stehen heute im Dezember zwar erst in der Hälfte der Konzertsaison, hatten aber bereits soviel Konzerte, dass eine Übersättigung beim Publikum schon jetzt unverkennbar ist, obgleich die Qualität der bisher stattgehabten Veranstaltungen nicht einmal im umgekehrten Verhältnis zur Quantität der Darbietungen gestanden hat. Unter dieser Übersättigung leiden naturgemäss die Klavier- und Liederabende der unbekannten, für eigene Rechnung konzertierenden Künstler, die sich der chimärischen Hoffnung hingeben gerade in Strassburg mit offenen Armen empfangen zu werden. Freilich waren darunter auch solche, die sich solches künstlerischen Erfolges erfreuten, dass sie begründete Aussicht auf späteren zahlreichen Besuch zu rechnen haben werden. In diese Kategorie gehört der Pianist Gottfried Galston, der sich als Chopinspieler von empfindungsbeseeltem Charme, aber auch z. B. in der Asdur-Ballade als von loderndem Feuer erfüllter Künstler auswies. Mit ausserordentlichem Kraftaufwand spielte er einige Busonische Übertragungen Bachscher Orgelkompositionen, die aufs Neue die alte Erfahrung bestätigten, dass es vom Übel ist, Bachs lediglich „für die Orgel" geschaffenen Werke mit ihren tausenderlei Ausdrucksmöglichkeiten aufs Klavier zu verpflanzen, worunter besonders die „Choralvorspiele" zu leiden haben, deren Choralthemen bei dem verhältnismässig kurzen Klavierton, selbst wenn sie noch so prononziert herausgemeisselt werden, nicht annähernd die Wirkung erzielen, als in der Originalgestalt. Mit phänomenaler Technik spielte Galston noch Liszts die Seele leer ausgehen lassende Hmoll-Sonate und graziös und anmutvoll die schillernde und glitzernde Paraphrase des Straußschen Donauwalzers (v. Schulz-Evler). Auch Alfred Höhn, obgleich von früherher hier gut eingeführt, vermochte nicht allzuviel Hörer heranzuziehen. Er verlegt sich jetzt mehr als bisher auf ein gewisses Kraftmeiertum, nicht gerade zum Vorteil künstlerischer Wirkungen. Darunter litt z. B. durch gar zu robuste Interpretation Chopins Fmoll-Mazurka und Fmoll-Ballade, keusch und innig spielte er dagegen desselben Amoll-Mazurka. Um Balakirews Fantasie „Islamey" zu goutieren muss man schon sehr russophil veranlagt sein. Hier geriet Höhn in eine tonliche Raserei, dass man für die Gesundheit des Ibachflügels ernste Besorgnisse hegte! Am gleichen Abend lernte man eine junge 16jährige Geigerin Frl. Anna Betzak aus Frankfurt a. M. kennen, die über eine sehr solide zuverlässige Technik verfügt und recht ausdrucksvoll vortrug. Ihre ungekünstelte spielfrohe Natur kam in Wieniawskis Dmoll-Konzert, dem „Rondo capriccioso" von St. Saëns und einigen der älteren Violinliteratur entnommenen Stücken recht gut zur Geltung. Der aus Strassburg stammende Paul Möckel (Zürich) konzertierte mit dem Geiger Fritz Rothschild (Wien). Grosszügigkeit und feinste Delikatesse des Spiels bewährte Möckel im Klavierpart der Dmoll-Sonate von Brahms, während Herr Rothschild durch die Energie, Bestimmtheit und Sicherheit der Bogenführung, bei gleichzeitiger Verinnerlichung des Vortrags die Gereiftheit künstlerischen Empfindens erkennen liess und sein gesundes Musikempfinden ferner in der mit Möckel gespielten Esdur-Sonate von Rich. Strauss bekundete. Bachs monumentale Chaconne, von dem vortrefflichen jungen Künstler mit hohem Pathos und künstlerischem Ernst dargebracht, gestaltete sich für Herrn Rothschild zu einem regelrechten Triumph. Von Liederabenden hatte derjenige unserer vorzüglichen Opernaltistin Fr. Agnes Hermann grossen künstlerischen Erfolg mit Liedern von Brahms, Hugo Wolf, Schillings und Hans Pfitzners wundervollem Liede von den „Fischerkindern", die der Letztere ebenso, wie alle andern Lieder mit dem ihm eigenen Geschmack feinsinnig begleitete. Unser früheres Opernmitglied, die ausgezeichnete Vertreterin poetischer Mädchengestalten, Frau Bernhardine Mahlendorff, jetzt in Berlin lebend und nur noch im Konzertfach tätig, gab ebenfalls einen gutbesuchten Liederabend (wiederum mit Pfitzner am Klavier), an dem ihre reizvolle, besonders in der Höhe biegsame Stimme in Liedern elegischen Charakters bestens zur Geltung kam. Der als Bachsänger weit bekannte George A. Walter gab ebenfalls einen Liederabend, an welchem er neben drei Rezitativen und Arien aus Bachschen Kantaten, die am Klavier — statt Orgel — nicht recht wirken wollten, Hugo Wolf-Lieder sang. Seine Stimme hat durch das viele Bachsingen (meist in hoher Lage) doch schon bedeutend an sinnlichem Klang eingebüsst, der durch

Quetschen und Drücken bei der Tonbildung nicht gefördert wird. Am Klavier waltete Frau Walter-Haas, die solistisch mit Beethovens Ddur-Sonate aus op. 3 und „Variationen" über ein elegisches Thema des französischen Tondichters C. V. Alkan hervortrat, flüssige Tehcnik und Eleganz, wenn auch nicht ganz manierfrei, bezeigend. — Das Gebiet der Kammermusik wird bei uns fleissig gepflegt im Tonkünstlerverein, der uns die Bekanntschaft mit hervorragenden auswärtigen Quartettvereinigungen vermittelt, und in der Städtischen Kammermusikvereinigung. In der letzteren brachte der erste Abend ein Streichtrio des jetzt am hiesigen Konservatorium als Theorielehrer wirkenden Dr. H. Grabner, ein viel Eigenart bekundendes klangschönes Werk und Tschaikowskys Amoll-Trio op. 50, an dessen gelungener Ausführung die Herren Jos. Szulc (Klavier), Grevesmühl (Violine) und Mawet (Cello) beteiligt waren. Im Tonkünstlerverein hörte man das Pariser Geloso-Quartett, da dessen 2. Geiger aber erkrankt war so traten an Stelle der Streichquartette des Programms zwei Klavierquartette: Schumanns op. 47 und das Cmoll-Quartett von G. Fauré, die von Frau Barrière (Paris). den Herren Geloso (Violine), Bailly (Viola) und L. Ruyssen (Cello) prächtig gespielt wurden. Im „Tonkünstlerverein" erspielte sich auch der Berliner Pianist Egon Petri mit Webers Dmoll-Sonate einen grossen ehrlichen Erfolg, ebenso wie Frl. Anna Hegner aus Basel, die eine Sonate für Violine allein von Jul. Weismann technisch unanfechtbar vortrug. Weismanns Sonate wagt sich kühn in die Sonnennähe der Bachschen Violinsonaten, ein gefährliches Unterfangen, denn was ein Genie wie Bach in einem Soloinstrumente zu sagen wagen durfte, ist bisher noch von niemandem erreicht worden; neben manchen hübschen Einzelzügen bleibt Weismann doch zu sehr in der Häufung technischer Schwierigkeiten im rein Äusserlichen haften.

Die grossen städtischen Abonnementskonzerte, deren Leitung Hans Pfitzner hat, brachten im 1. Konzert neben Beethovens 2. Sinfonie in Ddur Mahlers „Schwanengesang", dessen Lied „Von der Erde", die s. Z. in Wien und München ihre Erstaufführung erlebt und auch hierbei vorzüglicher Ausführung grossen Eindruck hinterlassen hat. Mahlers melodische und konstruktive Gestaltungskraft, seine Kunst der kontrapunktischen Themenverarbeitung und vor allem seine Fähigkeit, wunderbare Klangmischungen zu erzeugen, kamen in den sechs Sätzen deutlich in die Erscheinung. Die Solopartien Tenor und Alt fanden in Herrn Bischoff und Frl. Agnes Hermann (beide von unserer Oper) beste Vertretung. Das 2. Konzert begann mit Reczniczeks frisch-fröhlicher Ouvertüre zur Oper „Donna Diana", der Schumanns Amoll-Konzert für Cello und Orchester folgte. Konnte man schon an dem bereits des Tondichters geistigen Verfall erkennen lassenden Werk wenig Freude haben, so erhöhte sich das Unbehagen noch durch die unsaubere technisch wenig geratene Ausführung des Soloinstruments durch Prof. Kiefer (München). D'Alberts in schillerndes Orchestergewand gekleidete Konzertszene für Sopran „Seejungfräulein" fand in Frau Mahlendorff eine vortreffliche Interpretin. Mendelssohns Amoll-Sinfonie, von Pfitzner feinfühlig gebracht, beschloss das 2. Konzert in würdiger Weise. Das 3. Konzert wurde mit Rossinis Tell-Ouvertüre eröffnet, meines Erachtens eine wenig glückliche Wahl, man überlasse sie getrost den Konzerten populären Charakters. Die nächste Vortragsnummer führte wieder auf das höhere Niveau unserer Abonnementskonzerte, indem Prof. Friedberg (Köln) César Francks „Sinfonische Variationen für Klavier und Orchester" spielte, hierbei in technischer Vollendung mit Herz und Gemüt seine musikalische Seele erfüllend. Den Rest des Abends füllte die Domestica-Sinfonie von Rich. Strauss aus. Neues über Straussens „Familiensinfonie" braucht an dieser Stelle ja nicht gesagt zu werden, ich registriere nur die bestgelungene Wiedergabe des eine Riesenaufgabe bedeutenden Werkes. Das 4. Abonnementskonzert bot des Anregenden nicht gar zu viel und entbehrte grosser erhebender Eindrücke. Das Doppelkonzert für Violine und Viola mit Orchester op. 102 von Brahms ist an sich schon kein glücklicher Wurf und stellt in seinem fast beständig vorwaltendem Pessimismus grössere Anforderungen an des Hörers Aufnahmefähigkeit, als alle andern Brahmsschen sinfonischen Werke. Gresvemühl (Violine) und Mawet (Cello), Mitglieder unseres städt. Orchesters, sonst sehr tüchtige Künstler, konnten mich diesmal beide nicht recht erwärmen. Sechs Lieder „für eine hohe Stimme und Orchester" von W. von Waltershausen (dem erfolgreichen Komponisten des „Oberst Chabert") halte ich für eine verfehlte Arbeit. Unsangbar geschrieben bewegt sich die Solostimme meist in hoher Lage; melodisch steril muss das Orchester des Tonsetzers Gefühle stimmungsmalend ausdrücken, wobei die Singstimme meistens erdrückt und der Gesangstext unverständlich wird. Frau Kammersängerin Lauer-Kottlar, der die Lieder gewidmet sind, fand sich mit ihrer auch musikalisch schwer zu bewältigenden Aufgabe bestens ab. M. Regers Ballettsuite, ein gefälliges Werk, frei von allen tonlichen Exzentrizitäten und komplizierten Satzkünsten, war eine erfreuliche Gabe des Abends. Im 5. Abonnementskonzert wurde des Münchner Hermann Zilchers „Liebesmesse" für grossen Chor, Knabenchor, Orchester und Orgel „uraufgeführt". Der Textdichter Will Vesper bot dem Komponisten einen zwischen geistlichen und weltlichen Oratorium vermittelnden Stoff. Die Bezeichnung des Werkes als „Messe" erstreckt sich nur auf den religiösen Kern des Werkes, der beide Konfessionen, die katholische und evangelische als aus ein und derselben Entwickelung hervorgegangen betrachtet. „Gott ist die Liebe!" diese Sentenz steht im Mittelpunkt der Vesperschen Dichtung, verkündet durch die Heilsworte des „Evangelisten". In drei Abschnitten („Mann und Weib" — „Gott" — „Die Welt"), die durch alle Kulturreligionen führen, werden alle Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens, vom Vorbeginn an bis auf den heutigen Tag unter dem Gesichtspunkt der „göttlichen Liebe" betrachtet. Der architektonische Aufbau des Werkes ist, so weit sich das bei einmaligem Hören beurteilen lässt, nicht bedenkenfrei, führt jedoch zu gewaltigen Höhepunkten in wirkungsvollen 6—8stimmigen Chören von grandioser Wirksamkeit. Jedenfalls konnte man sich davon überzeugen, dass Zilcher als gestaltungsfähiger, phantasiebegabter, auf allen Gebieten der musikalischen Satzkunst sattelfester, in der Kunst farbenreicher Orchestration wohlerfahrener Musiker zu bewerten ist und den gewaltigen Stoff in meist bewundernswerter Weise und musikalisch in durchaus selbständigem Gepräge gemeistert hat. Die Chöre waren von Prof. Münch bestens vorbereitet und sangen unter Prof. Pfitzners Leitung daher sehr gut. Mit den Solisten durfte man zufrieden sein, es waren von hier Frau Altmann-Kuntz und Herr Hofmüller, von auswärtigen Frau Mintje von Lammen und Herr Vaterhaus. Stimmlich missfiel mir infolge seines verbrauchten Organs, stossweiser und tremolierender Tongebung Herr Sistermanns (Berlin). Dem Werke wurde nach jedem Teile stürmischer Applaus zuteil.

Auch unsere Konzertvereine beteiligten sich rege an unserem abwechslungsreichen Musiktreiben, der Strassburger Männergesangverein unter K. Frodls Leitung durch eine wohlgelungene Aufführung des „Liebesmahls der Apostel" von R. Wagner, der Strassburger Frauenchor und der Orchesterverein (beide ebenfalls unter Frodl) durch beifallswürdige Konzerte.

Stanislaus Schlesinger

Zürich Das erste Konzert der Saison, es war der Wohltätigkeit gewidmet, dem ich beiwohnte, war im September 1913, gegeben vom Bremer Lehrergesangverein, der, auf einer Schweizerreise begriffen, unter Direktion von Prof. Wendel auftrat. Unter den gediegenen Männerchören, mit denen uns die Sänger erfreuten, wollen wir besonders hervorheben den preisgekrönten Hegarschen Chor „1813", das immer wieder grosse Zugkraft ausübende „Totenvolk" von Hegar, „Das ist das Meer" von Nicodé, sowie einzelne innig gesungene Volkslieder: Silcher „Der Wirtin Töchterlein" und „der frohe Wandersmann" von Mendelssohn. Die Darbietungen des Chores und des Violinistenkonzertmeister Metz aus Barmen wurden vom Publikum mit warmer Sympathie entgegengenommen.

Die eigentliche Konzertsaison begann am 7. Oktober mit den Abonnementskonzerten, wieder unter der meisterhaften Leitung von Kapellmeister Volkmar Andreae. Das erste Konzert bewegte sich in klassischem Gewande und wurde eingeleitet durch die Ouvertüre zur leider fast nie mehr aufgeführten Oper „Iphigenie in Aulis" von Gluck. Der Cellist Pablo Casals entlockte seinem herrlichen Instrumente wunderbare Töne, zuerst im Ddur-Konzert von Haydn, mit Orchesterbegleitung, dann in der Suite in Gdur von

Joh. Seb. Bach für Cello allein, wo besonders das Präludium und die Sarabande einen erhebenden Eindruck hinterliessen. Nur wirkte der Mangel an Klavierbegleitung trotz aller schönen Tonentfaltung etwas ermüdend. Angenehm empfand man deshalb die Wiedergabe der fröhlich gehaltenen und fein produzierten 8. Beethovensinfonie.

Dafür trat dann als Solist des zweiten Konzerts ein französischer Klaviermeister auf. Maurice Dusmenil aus Paris zeigte sich im Klavierkonzert Nr. 1 von Franz Liszt im Besitze einer vorzüglichen Technik, eines schönen Anschlages und einer feinen Nuancierung. Von den Solostücken von Scarlatti, Bach-Saint Saëns und Bach-Moor gefiel uns besonders die wunderbare Bourrée und das von Orgelvorträgen bekannte Präludium und Fuge in Amoll. Die Sinfonie Nr. 1 des anwesenden Hermann Bischoff zeigt prächtige Ruhepunkte inmitten wilder, oft stürmischer Szenerien. Durchs Ganze geht ein einheitlicher Zug.

Das dritte Konzert war eingerahmt durch die schöne, vor einigen Jahren hier gehörte, Brahmsschen Geist atmende Sinfonie Nr. 2 in Bdur des Berner Kapellmeisters Fritz Brem und die Oberon-Ouvertüre von Weber. Als Novität brachte das Orchester eine Tondichtung des englischen Komponisten Frederic Delius „In a Summer-garden", in der man sich in ein wogendes Ährenfeld versetzt fühlt, dem Gesumme der Bienen und dem Gesange der Lerchen lauschend. Der auch in Zürich beliebte Sänger Prof. Joh. Messchaert aus Berlin sang zuerst mit Orchesterbegleitung das bekannte Rezitativ und Arie aus den „Jahreszeiten" von Haydn und interpretierte in wundervoller Weise vier Schubertlieder, zart begleitet von unserm neuen Klavierkammermusiker Möckel.

Im vierten Konzert hatten wir es mit einem jugendlich graziösen Ungarn, dem Geiger Josef Szigeti aus Budapest, zu tun. Er verlieh besonders dem prächtigen Adagio im Violinkonzert in Ddur von Brahms einen schönen Ausdruck und zeichnete sich durch ein zartes Piano aus. Von den zwei Solostücken spielte er das erste: Präludium und Gavotte in Cdur von Joh. Seb. Bach mit tiefem Verständnis und die Caprice in Cdur von Paganini mit grosser Bravour.

Im fünften Konzert machte die von kleinem, meist Streichorchester gespielte Sinfonie Nr. 39 in Edur von Mozart mit einem der bekannteren Menuette den Anfang. Dann folgte eine Solokantate für Alt „Vergnügte Ruh" mit Orchester-Cembalo- und Orgelbegleitung von Bach. Hier zeigte sich die Altistin Maria Philippi von Basel in ihrer eigentlichen Sphäre, hier konnte sie ihr ganzes tiefes Gefühl hineinlegen und ihre sonore Stimme voll und ganz entfalten. Unter den vortrefflich von Möckel begleiteten Brahmsliedern sang sie am besten „Wehe willst du mich wieder". Der „Jäger" eignet sich wohl besser für eine höhere, weniger schwere Stimme. Zum Schluss hörten wir noch die interessanten Brahmsschen Variationen über ein Thema von Haydn.

Dr. Spöndly

Noten am Rande

Was bedeutet das Wort Gral? Soviel jetzt auch vom Gral gesprochen wird, so wissen doch die wenigsten, welches die eigentliche Bedeutung dieses Wortes ist, und tatsächlich ist diese Frage ein umstrittenes Problem der Linguistik. Man hat das Wort vielfach auf eine Verstümmlung des lateinischen sanguis regalis (Königsblut) zurückgeführt. Andere übersetzen es einfach mit Gefäss. Gral würde dann auf das griechische Krater, das lateinische Cratales zurückzuführen sein, das, wie Bergmann nachgewiesen hat, sich noch im Mittellateinischen unter der Form Gradales findet und so in die romanischen Sprachen übergegangen ist. Im Altspanischen ist es zu Garral oder Greal geworden, im Katalanischen zu Gresal, in Langue d'Oil zu Gral oder Greal. Am meisten Ähnlichkeit mit der lateinischen Form haben noch die südfranzösischen Idiome, die nach dem bekannten Lautgesetz das D zu S verschoben haben, und tatsächlich ist bei ihnen das Wort Grasal eine der häufigsten Bezeichnungen für Gefäss oder Schale. In den nordfranzösischen Dialekten sind die weichen Konsonanten zwischen zwei klingenden Vokalen ausgefallen, und wir finden dort die Formen Graals oder Graal. In der Picardie und in der Normandie, wo sich zwei aufeinanderfolgende Vokale in der Regel differenzieren, wurde aus Gral die Form Greal, und diese Form haben die Normannen in England eingeführt. Diese Erklärung lässt sich besonders noch auf eine prosaische Fassung der Gralssage stützen. Dort heisst es: „Endlich war Joseph in dem Hause, wo Jesus Christus das Abendmahl mit seinen Aposteln veranstaltet hat. Er fand dort die Schale, aus der der Sohn Gottes gespeist hatte, und nahm sie mit sich und fing darin das Blut auf, das ihm aus der Seite und aus den anderen Wunden floss. Diese Schale heisst der Heilige Gral". Damit scheint der Streit um das Wort Gral endgültig entschieden.

Neues von der Musik der Lappen. Der schwedische Musikhistoriker Karl Tiren, der sich besonders die Erforschung der Musik der Lappen zur Aufgabe gesetzt hat, ist, wie nach Stockholm aus Oestersund gemeldet wird, von einer Reise in das Lappengebiet von Aesele und Lyckselé zurückgekehrt. Wie er mitgeteilt hat, ist ihm die Auffindung und Festlegung von nicht weniger als fünfzig neuen Liedern der Lappen gelungen. Als die Perle seiner Funde bezeichnet er ein lappiges Hexenlied, das er durch den Titel „Ganflugorne" kennzeichnet. Es soll nicht allein in musikalischer Hinsicht neue Aufschlüsse über die primitive Musik der Lappen geben, sondern auch sein Text für den Kulturhistoriker von grossem Interesse sein. Tiren deutete den Inhalt kurz dahin an, dass Ganflugornes Schicksal besungen wird, die der Sage nach in Verbindung mit Hexen stand, alle möglichen Übel heraufbeschwören konnte und insbesondere die Menschen mit Krankheit und Gebrechen schlug. Durch den neuesten Fund Tirens ist unsere Kenntnis der Lappenlieder erheblich bereichert worden. Rund 1000 der Lieder sind in Text und Musik festgelegt, und zwar sind sozusagen alle Einzelstämme der Lappen in dieser Liedersammlung, zu der Tiren den grössten Teil beigetragen hat, vertreten.

Erinnerungen an die Uraufführung des „Barbiers von Sevilla". Rossinis unsterbliches Meisterwerk, der „Barbier von Sevilla", ist bei seiner Uraufführung am Teatro Argentino so jämmerlich ausgepfiffen worden, wie kaum eine andere Oper vor- oder nachher. Man hatte es dem 24jährigen Rossini (1816) von vornherein übel genommen, so erzählt der „Temps", dass er sich einen Gegenstand ausgesucht hatte, den Paisiello vorher erfolgreich bearbeitet hatte. Rossini liess zwar vor der Uraufführung eine gedruckte Erklärung folgenden Wortlautes verteilen: „Der Maestro Gioachino Rossini will sich nicht dem Vorwurfe aussetzen, als habe er einen unbesonnenen Wettkampf mit dem unsterblichen Komponisten unternommen, der ihm vorangegangen ist; der „Barbier von Sevilla" ist daher vollständig neu gedichtet, und es sind viele neue Situationen hinzugefügt, wie sie der moderne theatralische Geschmack fordert, der sich vollständig verändert hat, seitdem der berühmte Paisiello das Werk von Beaumarchais vertont hat". Das Theaterpublikum war dennoch voreingenommen. Rossini begleitete seine komische Oper bei der Uraufführung am Klavier. Schon sein nussfarbenes Gewand erregte Missfallen, und als er sich beim Beginn verneigte, pfiff man ihn aus. Der Tenor Garcia, der Darsteller des Almaviva, riss dann so kräftig an den Saiten seiner Guitarre, dass alle zusammen rissen und dadurch gerieten die Zuschauer in noch schlechtere Laune und pfiffen fürchterlich. Rossini rief zur Bühne hinauf, man solle fortfahren, und liess sich in seiner guten Stimmung durchaus nicht stören. Vitarelli, der den Basilio darstellte, hatte das Pech, gleich bei seinem Auftritt zu verunglücken: er trat auf die Versenkung und verschwand plötzlich im Boden, um dann mit blutender Nase wieder aufzutauchen, und während der ganzen Verleumdungsarie musste er das Taschentuch an die Nase drücken. Da wurde das Pfeifen so laut, dass es kaum noch lauter werden konnte. Zu allem Unglück erschien eine Katze auf der Bühne, die Figaro und Bartolo zwischen die Beine lief, und alsdann begannen die Zuschauer fürchterlich zu miauen. Jedesmal wenn der Lärm besonders laut war, unterbrach Rossini sein Spiel und klatschte den Darstellern zu und dann pfiff und johlte das Publikum desto lauter. Eine kleine Ruhepause trat ein, als die Righetti, die die Rosine verkörperte, ihre Cavatine sang. Hier wurde sogar lebhaft geklatscht, aber bei ihrem Duett mit Figaro brach das Pfeifen und Johlen von neuem wieder aus, und so schien der „Barbier von Sevilla" ein für allemal abgetan zu sein. Rossini zerbrach sich darüber nicht den Kopf, und als Righetti ihn am nächsten Tage aufsuchte, um ihn zu trösten, schlief er ganz zufrieden! Die zweite Aufführung der Oper brachte dem Werke allerdings den wohlverdienten Erfolg.

Kreuz und Quer

Berlin. Der Kostenanschlag für den neuen Hoffmannschen Entwurf des Königlichen Opernhauses in Berlin ist nunmehr fertig. Er beziffert sich auf 18550000 M., wobei die innere Einrichtung und die Nebenanlage nicht berechnet sind. Für diese steht der Voranschlag noch nicht fest, doch wird man annehmen können, dass der Gesamtbetrag von 25 Millionen für das neue Opernhaus jedenfalls nicht zu hoch gegriffen ist.

Düren. In seinem letzten Konzert bot der gemischte Chor Liedertafel unter der Leitung des Musikdir. E. Jos. Müller (Eschweiler) eine Auslese alter, echter Volkslieder in einer Ausführung, die dem gut geschulten Verein zur Ehre gereicht. In demselben Konzert sang Frl. Fischbach mit grossem Erfolg einige Arien und Lieder. Ein von den Herren Müller (Klavier), Apel (Violine) und Lauche (Cello) gebildetes Trio spielte Mendelssohns Cmoll- und einen Satz aus Schuberts Esdur-Trio in temperamentvoller Ausführung, so dass das ganze Konzert in allen Teilen einen voll befriedigenden Eindruck machte. i.

Kiel. Mitte Februar wird am hiesigen Stadttheater unter Kapellmeister Neubeck die Erstaufführung der Oper des jungen italienischen Komponisten Eulambio: „Ninon von Lenclos" stattfinden. Marta Weber, die von nächster Spielzeit ans Hoftheater Weimar engagiert ist, wird die Ninon singen. — Zur Uraufführung angenommen wurde ferner die Oper des Chemnitzer Komponisten Paul Reim: „Gesprengte Fesseln". — Der unter Leitung von Kapellmeister Neubeck stehende Chorverein brachte in seinem Januar-Konzert Gades „Frühlingsbotschaft" und Bruchs „Frithjof", mit grossem Erfolge zur Aufführung.

Leipzig. In der Januarsitzung der Leipziger Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft erstand dem modernen Melodram in Dr. Max Steinitzer ein gewandter und überzeugter Verteidiger. „Enthält die Dichtung in deutscher Sprache wertvolle Elemente, die nicht ins Gesangliche zu übertragen sind, aber einer musikalischen Untermalung günstig sind?" Der Vortragende zog, indem er diese Frage im bejahenden Sinne beantwortete, eine ganze Anzahl von Beispielen heran, um zu zeigen, dass die Sprache zwischen den in der Musik relativ stark kontrastierenden Begriffen von „betont" und „unbetont" eine viel grössere und freier differenzierte Reihe von Zwischenstufen besitze, als die Vokalmusik nachbilden könne. Ferner erweise sich auf der Bühne die melodramatische Musik häufig nötig, da heute die Schauspieler nicht mehr wie zur Zeit Laubes, der die Musik vom Theater verbannt habe, „singen" (mit singender Stimme sprechen) dürften. Auch sei die liedmässige Vertonung bei gewissen Gedichtformen, vor allem bei Sinngedichten und der grossen klassischen Ballade ästhetisch ein Ding der Unmöglichkeit; hier könne allein die melodramatische Form Ersatz bieten. Kein geringerer als der siebenundzwanzigjährige Mozart sei (in einem Briefe an seinen Vater) für das Melodram (Ariadne von Benda) eingetreten. Abgesehen davon, dass unsere Dichterklassiker, voran Schiller und Goethe, viel Lohnendes für die Komposition von Melodramen hinterlassen hätten, haben gerade jene bedeutenden Klassiker in ihren Dramen die begleitende Musik sehr häufig überhaupt vorausgesetzt. Als ein unerreichbares Musterbeispiel des Melodrams erklärte der Vortragende die Beschwörung Astartes in Schumanns Manfred, ferner wies er darauf hin, dass die Kunstform durch Humperdinck (Melodram „Dornröschen" und melodramatische Musik aus den Königskindern) einen wesentlichen Fortschritt, die Festlegung des Vortragsrhythmus durch Notenwerte, zu verzeichnen habe; endlich habe auch Aug. Bungert in seiner Faustmusik Vorbildliches auf melodramatischem Gebiet geleistet. Der Vortrag fesselte die Anwesenden von Anfang bis zum Schluss, wurde mit grossem Beifall aufgenommen und bot Anlass zu einer angeregten Aussprache. M. U.

— Auf der Buchgewerbeausstellung werden während der ganzen Dauer der Ausstellung täglich zwei Kapellen konzertieren. Als ständiges Ausstellungsorchester wirkt die bekannte Dresdner Gewerbehauskapelle unter Leitung von Kapellmeister Olsen. Neben diesem ständigen Orchester werden täglich Leipziger Zivil- und Militärkapellen spielen, und ausserdem sind, wie es dem internationalen Charakter der Ausstellung entspricht, Gastspiele von Kapellen des

In- und Auslandes beabsichtigt. Die Konzertdirektion Reinhold Schubert (Leipzig), die mit den Verhandlungen mit jenen Kapellen beauftragt ist, hat bereits mit einer Anzahl Fühlung genommen.

Liverpool. Kienzls Oper „Kuhreigen" erlebte in diesen Tagen in Liverpool seine erste Aufführung in England. In der englischen Übersetzung führte das Werk den Titel „Der Tanz des Todes". Die Aufführung endete mit einem starken Erfolge, das Publikum brachte dem Werke lebhaftes Interesse entgegen, das sich am Schlusse zu ehrlicher Begeisterung zu steigern schien.

Nürnberg. Chordirektor Carl Pittner wird am 27. Februar das „Te Deum" von P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn aufführen; es wirken mit: Irma Koboth, Marta Liebel, Pan Landry, Hans Wuzél, ein gemischter Chor (250) und das Philharmonische Orchester Nürnberg.

Stettin. Durch einen Beschluss der Stadtverordneten ist die Errichtung einer städtischen Musikhalle nunmehr in die Wege geleitet worden. Die Errichtung erfolgt im Anschluss an das seit etwa 30 Jahren bestehende, längst unzureichende Konzerthaus. Für den Bau, der mit 1 Million veranschlagt ist, steht die erforderliche Summe von 400000 M. aus Mitteln einer Stiftung, 600000 M. aus Anleihemitteln zur Verfügung, doch sind die Vorarbeiten nur langsam gefördert worden.

Verlagsnachrichten

Gelegentlich der Beilagen zu diesem Heft weisen wir auf die Neuigkeiten der Kollektion Litolff hin, von denen besonders die Neuausgabe der Werke Richard Wagners (nahezu 200 Nummern) zu nennen ist. Neben anderen Vorzügen (leichte Spielbarkeit bei enger Anlehnung an die Partitur, Angabe der szenischen Bemerkungen nach dem Original usw.) wird an dieser neuen Wagner-Ausgabe die vorzügliche äussere Herrichtung gerühmt. Die italienische Übersetzung der deutschen Vortragsbezeichnungen dürfte der Einführung dieser Ausgabe im Auslande ausserordentlich förderlich sein.

Die im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig erschienene „Venetianische Suite" für Orchester von Franco da Venezia, die s. Zt. in Turin ihre Uraufführung erlebte, wird demnächst in Aachen und Bonn zur Aufführung gelangen. Näheres ist aus der Beilage im heutigen Heft zu ersehen.

Klaviermusik

Carl G. P. Grädener: Fliegende Blättchen im Kinderton fürs Klavier zu zwei Händen. Neue revidierte, befingerte und mit Geleitwort versehene Ausgabe von Walter Niemann (Heft I, op. 24; Heft II, op. 33; Heft III, op. 43; je M. 1,— netto). Leipzig, Fritz Schuberth jr.

Vor etwa anderthalb Jahren hatte ich schon einmal Gelegenheit, bei Besprechung der Leipziger Musikpädagogischen Ausstellung, auf die „Fliegenden Blättchen im Kinderton" von Carl G. P. Grädener (1812—1883), einem der bedeutendsten, leider aber halbvergessenen Nachromantiker des Klaviers, hinzuweisen. Braucht hier schon deshalb nicht näher auf die Hefte eingegangen zu werden, so erübrigt sich das vollends, da ihr neuerlicher Herausgeber, Walter Niemann, ihnen ein kurzes, aber verständnisvolles Geleitwort vorangesetzt hat, das alles Wichtige einschliesst. Der Verlag hätte auch schwerlich einen finden können, der sich der Arbeit besser hätte unterziehen können als Niemann, der, wie bekannt, als Schriftsteller wie als Komponist ein Pionier norddeutscher Romantik, Neben- und Nachromantik genannt werden darf (s. besonders seine Studie „Charakterköpfe norddeutscher Schumannianer in der Klaviermusik" in der Artur Seidl-Festschrift, S. 199ff., Deutsche Musikbücherei, Regensburg). Zudem ist er bereits als Biograph Grädeners (Die Musik, II. Februarheft 1912) aufgetreten. Im musikalischen Teil verrät die Neuauflage die sorgfältige und kundige Hand des Fachmanns: Mit Fingersätzen und Phrasierungszeichen ist sie gut versehen, doch ist sie damit klugerweise auch nicht überladen worden.

Kronke, Emil, op. 80. Konzert-Variationen (Sinfonische Ballade) für zwei Pianoforte zu vier Händen (netto M. 3,50; zur Aufführung sind zwei Exemplare erforderlich). Leipzig, F. E. C. Leuckart.

— op. 82. Humoresken für Pianoforte zu zwei Händen (Nr. 1, Con grazia, il tempo comodo; Nr. 2, Allegretto, con delicatezza; Nr. 3, Placido; Nr. 4, Non troppo vivo; M. 2,50). Ebend.

Emil Kronke, der fleissige Dresdner Klavierkomponist und -pädagoge, wird als Schaffender sein freundliches, verbindliches Gesicht schwerlich mehr ändern. Ob er gross angelegte Werke wie die oben angezeigten Konzertvariationen für zwei Pianoforte op. 80 oder kleine Nippsachen wie die ebenfalls angeführten Humoresken op. 82 vorlegt, immer bleibt er seinem Genre getreu, das zwischen Unterhaltungs- und Unterrichtsmusik, deren für die die klassische Musik nun einmal weniger geschaffen ist, seinen Platz hat. Das bezieht sich, wie aus den vorhergehenden Zeilen schon hervorgehen soll, durchaus auch auf seine gegen Ende technisch recht anspruchsvollen Konzertvariationen. Sie tragen zwei Widmungen: Einmal sind sie „Dem Andenken Edvard Griegs" geschrieben. Das soll wohl heissen, dass der Komponist bestrebt war, dem Stile des Verewigten nachzuahmen; es scheint mir aber, als ob ihm das hauptsächlich nur im Thema einigermassen gelungen sei. Die andere Widmung ist an Mark Günzburg und seine Frau gerichtet. Durch zwei Günzburgschüler wurden sie denn auch im vorigen Winter in den Leipziger Konzertsaal getragen. Schon damals hielt ich sie da für fehl am Ort, und auch jetzt noch möchte ich sie lieber von Dilettanten, allerdings von recht tüchtigen, in Haus und Salon gespielt wissen, ja, für diesen Zweck sogar nachdrücklich empfehlen. Sie klingen recht gut — für den Konzertsaal zu gut —, sind vortrefflich klaviermässig erfunden und können für die technische Ausbildung beider Hände sehr förderlich sein.

Die Humoresken op. 82 sind, wie eben alles von Kronke, hübsch erfunden; besonders die prickelnde zweite Nummer sagt mir wohl zu, während die vierte in ihren mehrmals wiederkehrenden ersten paar Takten total an den modernen Operettenstil erinnert. Im übrigen wird dieses Werk ebenfalls zwischen Etüden und Klassikern, gleichsam als Karneval im ernsten Gleichfluss des Lebens, gespielt werden können und zwar nicht ohne Nutzen; denn nicht nur technisch kann es den auf mittlerer Stufe stehenden Spieler weiter bringen, sondern vor allem auch in der Anmut und Glätte des Vortrags. Dr. Max Unger

Das nächste Heft erscheint am 12. Februar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 9. Februar eintreffen.

Cefes Edition.

Beliebte Humoresken.

Adolf Schreiner.

Die Trompete hat ein Loch!
Humoreske f. eine gedämpfte Trompete no. M.
mit Orchester 2.50
— dito mit Pianoforte . . . . . . 1.—

Immer kleiner!
Eine humorist. **Klarinetten-Phantasie,** welche nur bei abnehmendem Monde geblasen werden darf.
Klarinette mit Orchester 2.50
Klarinette mit Pianoforte . . . . . 1.—

Der rote Prinz
Komisches Intermezzo für Fagott.
Fagott mit Orchester 2.50
Fagott mit Pianoforte . . . . . . 1.—

Der Posaunenengel
Humoreske für Posaune.
Posaune mit Orchester 2.50
Posaune mit Pianoforte . . . . . . 1.—

H. Mückenberger.

Die beiden alten Junggesellen.
Humoristische Polka für 2 Fagotte mit Orchester . . . . 2.—

Der Schäfer und die Schäferin
Fantasie.
Oboe und Fagott mit Orchester . . 2.—
Oboe und Fagott mit Pianoforte . . 1.50

Zwiegespräch für Klarinette und Fagott
mit Orchester . . . . 2.—

Carl Friedemann.

Ehestandsgeplauder
Musikalischer Scherz.
Oboe und Fagott mit Orchester . . 2.50
Oboe und Fagott mit Pianoforte . . 1.50

Der Freischütz
nach C. M. von Weber.
Ein musikalischer Scherz für Klarinette, Horn u. Fagott von Heinrich Schantl 1.80

Bei vorheriger Einsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt
Musikalienhandlung und Verlag
Heilbronn a. N.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.
Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle
Frankfurt a. M., Humboldtstrasse 19.

Französisch Englisch Italienisch

übt oder lernt man rasch und gründlich, wenn Vorkenntnisse schon vorhanden, mit Beihülfe einer französischen, englischen oder italienischen Zeitung. Dazu eignen sich ganz besonders die vorzüglich redigierten u. bestempfohlenen zweisprachigen Lehr- u. Unterhaltungsblätter

Le Traducteur
The Translator
Il Traduttore

Probenummern für Französisch, Englisch oder Italienisch kostenlos durch den Verlag des **Traducteur** in **La-Chaux-de-Fonds** (Schweiz).



IM THEATER
oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien Preis der Originalschachtel 1 Mk.

Die **Dirigentenstelle**

bei dem **Lodzer Männergesangverein in Lodz, russ. Polen,** ist p. **1. September a. c.** zu besetzen. Das Honorar beträgt Rs. 1200 = ca. M. 2600 p. a. Weitere Einnahmen durch Stundengeben, Leitung von Quartetten etc. gewährleisten eine gesicherte Existenz. Es wird nur auf eine durchaus erfahrene bestempfohlene Kraft reflektiert, möglichst auch mit Talent für Pflege der Geselligkeit. Geeignete Bewerber belieben ihre **Offerten** mit Beifügung ihrer Photographie, Zeugnissen etc. **an den Unterzeichneten,** der zu weiteren Auskünften gern bereit ist, einzusenden.

A. Schülde in Lodz.

Praktische Anleitung zum Kontrapunktieren
von **Carl Pieper**

M. 3.—, geb. M. 4.— / **Verlag Louis Oertel, Hannover**

Vorzüglich zensiert!

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s
Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausgeb. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.
Zentralleitung: Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43.
Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Antiquar. Musikalien
Kaufe zu angemessenen Preisen: **Opernauszüge** m. T., **Klavier- und Kammermusik** etc. (nur **bessere** Werke). Partituren. Gefl. Offert. an
John Meyer, Musikantiquariat, **Hamburg,** Pelzerstrasse 5.

Télémaque Lambrino
Leipzig Thomasring 1 III
Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

81. Jahrgang Heft 7

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 12. Febr. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Carl Maria von Weber als Schriftsteller

Von Dr. **Georg Kaiser**

II.

Bereits im Frühjahr 1810 tauchte bei dem damals 23jährigen Weber der Plan dieses Vereines auf, der bald stillschweigend von Weber, dem man als Vorsitzenden die Abfassung der Satzungen übertrug, dem (übrigens mit Carl Maria nicht blutsverwandten) Theoretiker Gottfried Weber, dem damals neunzehnjährigen Meyerbeer, dem Juristen (späteren badischen Staatsminister) Alexander von Dusch und einem Tenoristen Berger gebildet wurde. Wohl haben wir es grossenteils noch mit jugendlich hitzigen und oft auch recht unüberlegten schriftstellerischen Leistungen zu tun, aber die ganze Art, wie Weber es verstand, binnen kurzer Zeit sich mit Hilfe des Vereins einen bedeutenden Namen zu machen, muss wirklich imponieren. Mit allzu „probaten" Mitteln wurde nur in seltenen Fällen gearbeitet, und wer nur einigermassen Kenntnis hat von der Art und Weise, wie vor hundert Jahren die Macht der Presse und die Bekanntschaft mit Pressevertretern oft für rein persönliche Zwecke von Künstlern ausgenutzt wurde, der wird selbst die von den Mitgliedern des Harmonischen Vereins angewandten schlimmsten Mittel dem Usus zugutehalten. Ohne solche Dinge ging es einfach nicht ab, wollte man sich aus dem Dunkel hervorarbeiten; mit aller Kraft der Energie und mit Selbstbewusstsein hiess es da auftreten, und wenn Weber sagt, dass er von 1810 an ziemlich rechnen könne, mit sich abgeschlossen gewesen zu sein und alles, was die Folgezeit getan habe und tun werde, nur ein Abschleifen der scharfen Ecken sein könne, so ist dies nur ein Zeichen, wie absolut sicher er sich seine ferneren Ziele gesteckt hatte. „Nur der Gedanke, wie wir vereint streben zum grossen Ziele, einst der Kunst würdigere Stützen zu werden, hält mich aufrecht, und das Band, das uns vereint, schlingt sich täglich fester und wirksamer" heisst es in einem Briefe des Jahres 1811.

So war ein enger Zusammenhalt der Mitglieder untereinander natürlich die unerlässliche Bedingung für ein erfolgreiches Wirken des Vereins; doch ist kein Ungerechter unverdient in die Höhe gekommen; weder Alex. von Dusch hat es als dilettierender Komponist zu Ruhm gebracht, noch hat die Welt von den etwaigen kompositorischen Produkten des Sängers Berger Notiz genommen. Wohl aber konnten sich mit Hilfe des Vereins Carl Maria, Meyerbeer, Gottfried Weber und zum guten Teile auch Gänsbacher, der bald hinzutrat, durchsetzen, alles Männer, die auf ihre Weise Achtunggebietendes geschaffen haben. Wie ernst man es mit den Pflichten des Vereinsmitgliedes nahm, das „dem wahrhaft Guten in der Welt Platz und Würdigung verschaffen" sollte, erhellt daraus, dass längst nach Eingehen des Vereins Carl Maria und Gottfried Weber ihren Mitbruder Meyerbeer als einen Abtrünnigen betrachteten, weil er schnödem Ruhm- und Geldgewinne halber seine deutsche Kunst verleugnete. Es ist kein Zweifel, dass nach Carl Marias Tode Gottfried Weber mit der Bemerkung: „Dem Publikum ist bekannt, ob und inwieweit der eine oder der andere der Bundesmitglieder seinem damaligen Streben unverbrüchlich treu geblieben ist" einen Seitenhieb auf den noch schaffenden Meyerbeer hat ausführen wollen, und ebenso ist die Missbilligung von Meyerbeers Treiben aus der Äusserung Carl Marias nicht zu verkennen: „Von Meyerbeer höre ich wenig, der ist Italien verfallen ... wo sind die schönen Zeiten hin?"

Die Geheimhaltung der Vereinstätigkeit bedingte für jeden harmonischen Bruder einen Decknamen; so unterzeichnete Weber seine Aufsätze mit Melos, mit Simon Knaster oder B. f. z. Z., das ist „Beharrlichkeit führt zum Ziele", dem Wahlspruch des Vereins. Meyerbeer, dessen frühreife journalistische Tätigkeit übrigens bisher keinem seiner Biographen bekannt geworden zu sein scheint, war Philodikaios, Dusch Unknown man, Gottfried Weber Julius Billig, Gänsbacher Triole usf. Eine besondere Zeitschrift ward geplant, und Weber suchte auf seinen Reisen emsig nach neuen, sich für den Bund eignenden Brüdern. Man warb um die Schweizer Zschokke und Nägeli, um Ignaz Castelli in Wien, den Würzburger Musikschulgründer Joseph Frölich, den Münchner Charakterspieler Max Heigel, gewann den Breslauer Orgelmeister Friedrich Wilhelm Berner, den Stuttgarter Kapellmeister Franz Danzi und verschaffte sich in kurzer Zeit glänzende Verbindungen mit allen hervorragenden Zeitschriften, insbesondere auch mit dem damals angesehensten Fachblatt, der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, die in Leipzig bei Breitkopf und Härtel erschien und deren Leiter Friedrich Rochlitz war. Die geplante eigene Zeitung erschien nicht; den Grund dafür finden wir in einem Briefe Webers

an Rochlitz angegeben: „Ich versichere Sie auf Ehre, dass Sie, nur Sie derjenige sind, um dessen hohen Verdienstes um die Kunst willen kein andres ähnliches Blatt erschienen ist, weil es eine Art Kunstfrevel wäre, einer Zeitung, die unter Ihrer Leitung steht, eine andere gegenüberstellen zu wollen".

Carl Maria war die Seele des Ganzen. Wenn er in den drei Jahren der Vereinsexistenz nur sechs Besprechungen von Werken seiner Brüder liefert, daneben aber noch eine viel grössere Anzahl von Arbeiten schafft, die in gute Werke fremder Autoren einführen, wie in solche Cherubinis, Méhuls, Peter von Winters usw., so kann man nicht davon reden, dass er den Verein für sich und seine Freunde missbraucht hätte. Und auch die Brüder haben damals die Ehre des Bundes hochgehalten. Man wollte sich wahrhaftig nicht, ohne gediegene Leistungen hervorgebracht zu haben, auf eine angesehene und ruhmvolle Position hinaufschwindeln und schieben lassen; durch einen festen brüderlichen Zusammenschluss gleichgesinnter Seelen wollte man vielmehr der Korruption in Kunst und Kunstkritik die Stirn bieten und seine Ansichten von der Würde der Kunst mit aller Macht durchsetzen. Unter der Spitzmarke „Wie's gemacht wird" ist der Verein also auf keinen Fall abzutun. Freilich mochte es Weber gern sehen, wenn neben seinen musikalischen Fähigkeiten seine hervorragende Geistesbildung in der öffentlichen Kritik mit gerühmt ward, was in der Tat vielfach geschah und ihm schliesslich einen solchen musikschriftstellerischen Ruf einbrachte, dass Rochlitz und die Leipziger Dichter Aug. Mahlmann und Fink ihn 1812 ernstlich bedrängten, zur berufsmässigen Schriftstellerei überzugehen. Doch behielt der Musiker in Weber auch bei diesem Kampfe Oberwasser, und als die Brüder fast alle, zum guten Teil mit Hilfe des Vereins, sich tüchtige Existenzen errungen hatten, schlief das Vereinsleben sacht ein.

Atmen nun manche Aufsätze dieser Zeit auch einen allzu feurigen und jugendlichen Geist, fehlt ihnen jene gründliche Feile, die manchen seiner späteren Artikel auszeichnet, berührt vieles noch zu absichtlich und wenig abgeklärt, so ist doch der fortschrittliche Geist und die Summe der wirklich zum grossen Teile auch schon bedeutend ausgesprochenen künstlerischen Grundsätze überraschend und fesselnd. Das Wort ist mit einer gewissen Eleganz geführt, und wenn das Ganze mitunter merklich hingeworfen und darum skizzenhaft ist, so hat man doch immer den Eindruck des Lebensvollen und der gesunden Frische.

Wohl das originellste Resultat jener Zeit war Webers Plan zu einem „Hilfsbuch für reisende Tonkünstler", das, wenn es in der beabsichtigten Weise zur Vollendung gebracht worden wäre, schon dem Musikleben vor hundert Jahren unsere heutigen beliebten Musikerkalender beschert hätte. Nach Webers eigenen Worten war der Plan nämlich der, „durch dieses Buch den Reisenden im voraus instand zu setzen, ganz genau alle musikalischen Verhältnisse einer Stadt zu kennen, zu wissen, an wen man sich zu wenden habe — kurz, ihm alle die 1000 schwer zu erfahrenden, Geld und Zeit raubenden Hilfsmittel sogleich klar vorzulegen. Das Buch soll vorderhand Deutschland im weiteren Sinne des Wortes umfassen, und von jedem Land schicke ich einen allgemeinen Überblick des Kunstzustandes in demselben voraus und dann ebenso von jeder Stadt". Der Entwurf zeigt, dass die erste Lieferung Deutschland, die zweite Dänemark, Schweden, Russland; die dritte Italien und Frankreich enthalten, das Ganze also einen Umfang haben sollte, vor dem die jetzigen Musikerkalender sich in Demut zu neigen hätten. Da sollte angegeben sein, wie und wo man in einer Stadt die Erlaubnis zum Konzertieren erwürbe, welche Lokale, Kirchen und Säle in Frage kämen, wie man Konzerte anzeigte, ob Subskription üblich und nützlich wäre, welche Orchester vorhanden, welche Musikart am beliebtesten, welche Anfangszeit, welche Tage am gebräuchlichsten seien, wie hoch man die Eintrittspreise bemessen und wem man — Freibilletts zuschicken könne, wer in letzter Zeit schon da konzertiert habe, welche Zeitungen vorhanden seien und was für künstlerische Kapazitäten in dem betr. Orte wohnten — kurz, es hätte gewiss ein interessantes und für unsere Zeit kulturhistorisch wertvolles Unternehmen werden können. Weber hatte selber schon die Artikel Basel und Mannheim ausgearbeitet und in mehreren Städten Mitarbeiter gewonnen; auch wollte der bekannte Züricher Verlag Orell und Füssli das Werk verlegen — aber bald schwanden alle Pläne zurück ins Nichts, als es Weber vergönnt war, in Prag sich als Organisator einer deutschen Opernanstalt zu betätigen.

Da bildete er seinen Geschmack an den von ihm dem Publikum vorgeführten Werken weiter, ohne zunächst das Bedürfnis nach öffentlichen kunstästethetischen Erörterungen zu fühlen. Aber die Lauheit des Prager Publikums auch bedeutenden Werken wie „Fidelio" gegenüber reizte ihn schliesslich doch, von neuem zur Feder zu greifen. Er sann auf Mittel, dieser Teilnahmlosigkeit zu steuern, und bei Gelegenheit der Erstaufführung von Meyerbeers komischer Oper „Abimelek" legte er in einer Ansprache an das Publikum in der k. k. priv. Prager Zeitung 1815 seine Grundsätze und Ansichten dar, die er in den von ihm nun regelmässig gebrachten „dramatisch-musikalischen Notizen, als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem Theater zu Prag erscheinender Opern zu erleichtern", vertreten will. In diesem Vorwort spricht Weber geradezu von seiner Pflicht, „auf den Geschmack des Publikums zu wirken", und das erzieherische Moment macht diese Vorbemerkungen über aufzuführende Opern noch für unsere Zeit wertvoll. Die den „Notizen" vorausgehende Anrede an das Publikum liess Weber übrigens „mit einigen lokal notwendigen Änderungen" wenige Tage nach seinem Amtsantritte in Dresden 1817 in der eben gegründeten Abendzeitung wieder erscheinen, und er setzte in Dresden auch allen böswilligen Anfeindungen zum Trotze die von ihm als äusserst wirkungsvoll bezeichneten Vorbemerkungen systematisch fort. Im ganzen hat Weber 22 solche Einführungen verfasst, darunter solche in Spohrs „Faust", den er in Prag zur Uraufführung brachte, in Méhuls „Joseph in Ägypten", Grétrys „Blaubart", Mozarts „Entführung", Marschners „Heinrich den Vierten" — und er gab in diesen, wie wir heute sagen würden, „Feuilletons", zum Teil so treffliche Charakteristiken einzelner Meister, dass in den letzten Jahren Gelehrte wie Riemann und andere wiederholt in ihren historischen Werken auf sie anerkennend verwiesen haben. Die Begründung der Notwendigkeit solcher Einführungen hat Weber übrigens ausserordentlich geschickt verfasst; er sagte da u. a.:

„Die schöne Zeit, wo die Segnungen der allgemeinen, dauernden Ruhe jeden Menschen befeuerten und aufmunterten, seine freien Stunden den schönen Künsten und Wissenschaften zu widmen, — wo die Erscheinung eines

neuen Kunstwerkes das Gespräch des Tages und aller geselligen Kreise war, wo Jedermann — nicht von stürmischen Anregungen von aussen gedrängt — sich frei und gern mit dem Höhern des Lebens beschäftigte als Bedürfnis einer fühlenden Seele und Nahrung des Geistes: diese schöne Zeit war uns lange geraubt und dadurch natürlich auch die notwendig teilnehmende Aufmerksamkeit des Publikums auf die Erzeugnisse der Kunst.

Ein wahrhaft gutes Werk bewährt freilich in der Länge der Zeit seine Vorzüge und weiss sich die Teilnahme der Menge zu verschaffen, indem es endlich durch wiederholte Anklänge zum Gemüte spricht. Ganz anders ist aber doch die Wirkung, wenn das Gemüt schon gleichsam vorbereitet auf den Genuss ist, der seiner wartet.

Es ist mit allen Verhältnissen im Leben so. Sucht nicht jeder in den Kreis einer Gesellschaft von einem schon geachteten Teile derselben eingeführt zu werden, während dieser durch einige bezeichnende Worte das Wesen seines Eingeführten der Gesellschaft kenntlich zu machen sucht? Von der Geburt bis zum Tode haben wir Patenstelle vertretende Freunde.

Es sei also auch mir erlaubt, die meiner Obhut und Pflege anvertrauten Werke bei ihrem Erscheinen demjenigen zu empfehlen, dessen Dienst, dessen Erheiterung, dessen Bildung sie geweiht sind.

Ich habe dabei freilich mich vorzüglich vor einer gefährlichen Klippe zu hüten, nämlich davor, dass — indem ich die ihn vorzüglich bezeichnenden Eigentümlichkeiten, den Kunstlebenslauf und Charakter meines Pfleglings und dessen Schöpfers berichte — nicht etwa das, was blos einen Gesichtspunkt zur richtigen Beurteilung desselben aufstellen soll, schon als ein vorgegriffenes Urteil über ihn erscheine. Dies hiesse die schönsten und heiligsten Rechte der Volkstimme verletzen."

Soweit Weber selbst über seine dramatisch-musikalischen Notizen. Erzieherischen Einfluss hat er als Schriftsteller noch in einem andern Amte ausgeübt; er, der Operndirektor, übernahm nämlich im Herbst 1815 für die k. k. priv. Prager Zeitung das Konzertreferat und lieferte bis zu seinem Weggang von Prag im Herbst 1816 einige Dutzend teilweise sehr scharfsinnige Kritiken, die Kunstleistungen, wenn irgend angängig, aber mit Wohlwollen und Milde beurteilend. Auch an anderen literarischen Arbeiten ist diese Zeit nicht arm. Weber schrieb mehrere grössere Aufsätze für die Leipziger Allg. Musikalische Zeitung, unter denen die ausführliche kritische Würdigung der Hoffmannschen Oper „Undine" und die geistreichen Ausführungen über „die Tondichtweise des Herrn Konzertmeisters Fesca in Karlsruhe, nebst einigen Bemerkungen über Kritikenwesen überhaupt" besonders hervorragen. Privatdrucke liess Weber herstellen von seinen für die richtige Beurteilung des Werkes wichtigen „Ansichten bei Komposition der Wohlbrückschen Kantate ‚Kampf und Sieg'. Für meine Freunde niedergeschrieben", und bemerkenswert sind noch die mehrfachen Polemiken mit Korrespondenten der Abendzeitung, der Allg. Musikalischen Zeitung, des Literarischen Merkurs und der kleine Federkrieg mit dem Dichter Adolf Müllner, der mit der musikalischen Deklamation des von Weber komponierten Liedes der Brunhild im „Yngurd" unzufrieden war; der „Theater-Napoleon", wie Müllner von Weber genannt wurde, ist jedoch in dieser Sache überzeugend widerlegt worden. Später von Wagner nachdrücklicher vertretene Prinzipien sprechen aus ein „Entwurf, den Stand einer deutschen Operngesellschaft in Dresden in tabellarische Form zu bringen."

In diesem letzten Abschnitt seiner schriftstellerischen Tätigkeit ist sein Stil äusserst prägnant, mit wenigen Worten trifft Weber fast stets das richtige, und man wird aus jener Zeit nicht leicht einen Schriftsteller nachweisen können, der über einen ähnlichen Stoff sich mit so grosser Leichtigkeit und Frische und dabei bedeutender Sachkenntnis zu verbreiten vermochte. Seine hier niedergelegten ästhetischen Ansichten sind noch für unsere Zeit verblüffend sicher und treffend, und weit stand Weber als Leiter eines Operntheaters geistig über seinen zeitgenössischen Kollegen. Hatte er früher, wo er die Ziele des „Harmonischen Vereins" im Auge haben musste, über Werke mancherlei Gattungen der Tonkunst geschrieben, so vertrat er hier eine gewisse Einseitigkeit, indem er — einige gelegentliche Arbeiten abgerechnet — nur der Oper seine Kräfte widmete. Und in den Arbeiten selbst ist er manchmal von einer Intoleranz ausländischer Produkten gegenüber, die nur deshalb verzeihlich ist, weil sie aus dem bestimmten Willen resultiert, der Vorliebe der grossen Masse für seichten ausländischen Klingklang ein Ende und das Publikum für echte Kunst und besonders für die fast missachtete deutsche dramatische Tonkunst empfänglich zu machen. Dies war einer der Hauptzwecke der Schriften der letzten Periode; seine Erfüllung rückte freilich erst durch die tonsetzerische Tat des „Freischützen" in die Nähe.

Die letzte „dramatisch-musikalische Notiz", über Marschners „Heinrich der Vierte und d'Aubigné", erschien fast zur selben Zeit, als Weber die Komposition der „Preziosa" beendet hatte. Der Sommer des Jahres 1820 darf als das Ende von Webers schriftstellerischer Tätigkeit angesehen werden. Theodor Hell spricht sich über die Gründe wie folgt aus: „Leider hörte der geist- und kenntnisreiche Andeuter ... bereits im Jahre 1820 auf, dem dankbaren Publiko diese in jeder Art gediegenen Eröffnungen zu schenken, und auch hier war, wie in unserer Zeit nur zu oft, absichtliche Verkennung des reinen Willens, welcher bei diesen Mitteilungen vorwaltete, eine der Hauptursachen, wodurch ein solcher Entschluss in Weber herbeigeführt ward". Ein anderer Grund mag wohl darin gesehen werden, dass die von Weber geschaffene deutsche Opernanstalt in Dresden, für welche die „dramatisch-musikalischen Notizen" starke Propaganda machten, endlich zu Ansehen gelangt war und sich der italienischen Partei gegenüber eine geachtete Stellung verschafft hatte, und ein weiterer in dem Umstande, dass Webers ganze geistige Kraft vom musikalischen Schaffen absorbiert wurde. „Freischütz" und „Preziosa" waren vollendet, und der Meister sah mit Spannung den Aufführungen entgegen. Seit der Uraufführung des „Freischützen" im Juni 1821 war sich Weber vollauf seiner Mission als dramatischer Tondichter bewusst.

Die seit 1820 noch verfassten Aufsätze und Artikel sind daher sämtlich mehr oder weniger als Gelegenheitsarbeiten zu bezeichnen; unter ihnen befindet sich jener für Webers vollstes Verständnis Bachscher Grösse zeugende Artikel Bach der Enzyklopädie von Ersch und Gruber und auch der Protest Webers gegen die durch Castil-Blaze in Paris erfolgte Verstümmelung und unrechtmässige Aufführung seiner Werke. Diese in das Eigentumsrecht Webers getanen Eingriffe waren auch die Veranlassung zu einem „Rundschreiben an sämtliche Bühnen" vom Jahre 1826, das das letzte Zeugnis von Webers schriftstellerischer Tätigkeit darstellt. Die Lust, sich literarisch

umfangreicher zu betätigen, war freilich auch in diesen letzten Jahren noch mehrfach von neuem geweckt worden, insonderheit hätte Weber gern an der eben gegründeten Zeitschrift seines Freundes Gottfried Weber, der Caecilia, mitgearbeitet. Aber an seiner Überzeugung, dass es ihm, als dem Schöpfer epochemachender Tonwerke, nun nicht mehr gezieme als Beurteilender aufzutreten, hielt Weber fest, und er schlug aus diesem Grunde das ihn reizende Angebot aus, die Redaktion einer eigens für ihn neu zu schaffenden wöchentlichen musikliterarischen Beilage der Dresdner Abendzeitung im Nebenamte zu übernehmen.

Auch die Arbeit an seinem Romane „Tonkünstlers Leben" gibt er um dieselbe Zeit definitiv auf. Was er bis dahin vollendet hatte, übergab er dem Freischütz-Mitvater Kind zu freier Disposition und zum Eigentum. Und Kind hat in seiner Monatsschrift „Die Muse" (1821) und in dem von ihm herausgegebenen Beckerschen „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen" (1827) verschiedene Kapitel daraus zum Abdruck gebracht, die auch von anderen angesehenen Zeitschriften nachgedruckt wurden. Diese Bruchstücke sind in der Tat, wie Karl Förster in der Abendzeitung urteilte, „tiefe Blicke in das Leben oder vielmehr geniale Griffe aus dem Leben, aus der eigenen Brust des vielerfahrenen Künstlers". Mehr als zehn Jahre lang hat Weber den grossangelegten Plan mit sich herumgetragen und hin und wieder, wenn die Lektüre eines Hoffmannschen Buches die Lust daran neu erwachen liess, ein kurzes Stück hingeworfen. Die Idee war: die Erlebnisse eines schaffenden Musikers in der Welt der Gesellschaft zu schildern und den Helden nach den gewonnenen Erfahrungen und Enttäuschungen wieder in die ruhige Bahn reinen Kunstdienstes zurückzuführen. Natürlich war dieser Held zum guten Teile Selbstschilderung; wie er auf seinen Reisen die Widerwärtigkeiten des geschäftsmässigen Musikmachens an sich verspürt, wie er auf Maskenbällen auf Liebesabenteuer ausgeht, wie er mit einem kunstsinnigen Prinzen bekannt wird, der das gleiche Mädchen liebt, und wie er schliesslich, um seine Hoffnungen betrogen wird: das alles sollte, in phantastischer, gedankenreicher Weise ausgeschmückt, dem Leser erzählt werden. Die Hoffmannschen „Phantasiestücke in Callots Manier" und der „Kapellmeister Kreisler" waren Vorbilder für diesen Erziehungsroman, von dem einzelne Kapitel die Form des Dialoges hatten, andere wieder mit gereimten Satiren und Parodien aufwarteten. So zerstückt das bunte Ganze sich jetzt darbietet, so ist doch lebhaft zu bedauern, dass Weber nicht die nötige Konzentration fand, den Entwurf vollständig auszuführen: denn, wie schon erwähnt, in einzelnen Stücken zeigt er hier bedeutenden Ansprüchen genügende Erzählungskunst. Namentlich erweist er sich als ein witzreicher Parodist, und Form- wie Wortkunst machen seiner literarischen Begabung Ehre.

Wenn man die in der Schaffung dieses Romanfragmentes bewiesenen unleugbaren Talentproben richtig bewertet, so wird man verstehen, dass Weber in dem einst beim Publikum ebenso berühmten wie jetzt bei den Literarhistorikern berüchtigten „Dresdner Liederkreis", dessen Haupt Friedrich Kind war, eine immerhin bedeutende Rolle spielte. Er war gleich nach seinem Amtsantritte in Dresden 1817 dieser Vereinigung von Schriftstellern beigetreten, die das Wort Romantik fortwährend im Munde führten, aber aus der Nüchternheit und Plattheit nur selten herauskamen. Der feste Zusammenhalt des Vereins und die gegenseitige Lobhudelei unter den einzelnen Mitgliedern wie auch hie und da eine vereinzelte bessere Leistung hatten es, was heutzutage kaum glaubhaft erscheinen mag, vermocht, dass dieser Kreis von Dichtern in Deutschland einen Ruf bekam, der dem der Weimarer Heroen eine Zeitlang Konkurrenz zu machen imstande war. Als Weber mit den Mitgliedern des Vereins zum ersten Male bekannt wurde, sah er sofort voraus, dass ihm aus dieser gesellschaftlich vornehmen literarischen Vereinigung, deren Organ die Abendzeitung war, manche Anregung kommen und er für die agitatorischen Zwecke seiner „dramatisch-musikalischen Notizen" hier Verständnis und Unterstützung finden werde. Der Geschichtsschreiber dieses Kreises, Herm. Anders Krüger*), meint sehr richtig, dass Weber über das eitle, prahlerische Gebahren dieses Vereins zur gegenseitigen Beräucherung umso leichter hinwegsehen konnte, da er selbst vielleicht am rückhaltlosesten anerkannt wurde. Man fand sich zur Abhaltung dichterischer Kulte der Reihe nach bei den einzelnen Mitgliedern zusammen, zu denen auch höchste Staatsbeamte zählten, und so hat auch Weber den Liederkreis wiederholt bei sich zu Gaste gehabt. Da wurden denn aus Anlass irgendwelcher Maskeraden und privaten Feiern mitunter sehr sonderbare poetische Aufgaben an die einzelnen Mitglieder gestellt. Wie etwa die, dass irgendwelche von den Damen genannte und ausgeloste Worte jedesmal den Titel zu einem Romankapitel zu bilden hatten: das mit Ausarbeitung des ersten Kapitels bedachte Mitglied spann die Idee des Romans an, die der zweite, der dritte usf. — gemäss der von ihm gezogenen Stichworte — weiterentwickelten, bis sie der letzte irgendwie zum Abschluss zu bringen hatte. Weber zog da einmal das Wort Schlammbeisser, und was er dann mit Hilfe des Volksglaubens von der Wettergundel zustande brachte, das ist eine sehr amüsante, für sich allein famos wirkende Humoreske geworden, vielleicht sein bestes, abgeschliffenstes Werk dieser Art von Produktion. Und die mehrfachen kleinen Gedichte auf Maskencharaktere beweisen ebenso schlagend seinen Sinn für Verskunst und satirischen Witz wie schon einzelne Epigramme aus früherer Zeit. So sagte er von einem Komponisten:

„Ihr tadelt? Nein, bewundert diesen Mann,
Dem einst kein Gott den Vorzug rauben kann,
Dass selbst im Scheiden von dem Leben
Er nicht den Geist braucht aufzugeben."

Oder er richtet an den berühmten Variationen-Schmidt Gelinek folgende Zeilen:

„Kein Thema auf der Welt verschonte dein Genie,
Das simpelste allein — dich selbst — variierst du nie."

Es scheint mir nicht anzugehen, das Thema zu beschliessen, ohne noch kurz auch davon Kenntnis gegeben zu haben, wie denn Weber sich als Literat und Versemacher zu der Frau gestellt hat, die ihm in seinen jüngeren Jahren (als Gattungsbegriff) so manches Mal arge Konflikte bereitet hat. Nun, er hat sich darüber sehr kurz und für die Frauen sehr ehrenvoll ausgesprochen, nämlich in folgendem kleinen Trinkspruch:

„Die Frauen sind die Melodie,
Die wahrhaft zeuget Harmonie
Des Lebens.
Dess' preist sie hoch! Denn ohne sie
Wär' aller Komponisten Müh'
Vergebens."

*) Herm. Anders Krüger: „Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Liederkreis" (1904).

Berliner Brief

Von Dr. Walter Paetow

Die letzte Zeit brachte uns eine Reihe grosser Orchesterkonzerte und die Bekanntschaft mit neuen Erscheinungen der Dirigentenwelt, aber auch das Wiedersehen mit lieben, alten Freunden und sogar, — was man mit einem gewissen Erstaunen wahrnehmen musste — einen „Austausch der Rollen" zwischen höchst und best accreditierten Grössen. Siegfried Ochs hatte die Leitung „seines" dritten Konzertes mit „seinem" philharmonischen Chor an Artur Nikisch abgegeben, was man immerhin als einen Beweis ausserordentlicher Neidlosigkeit und Kollegialität auf beiden Seiten betrachten muss; denn es war natürlich für Ochs ein Verzicht auf einen persönlichen Erfolg damit verbunden und es war damit für Nikisch die Lösung einer nicht eben leichten Gefälligkeits- und Gelegenheits-Aufgabe verbunden. Rein technisch ist alles glänzend gelungen, — alle Beteiligten können mit ihrem Erfolge zufrieden sein: — der direkt-indirekte Beteiligte Professor Ochs, dessen Chor beweisen konnte, dass er so hervorragend geschult und erzogen ist, um auch einem fremden Herrn gelegentlich zu folgen, — aber auch Nikisch, der sich mit Überlegenheit sofort in die Eigenart einer fest gefügten Chorgemeinschaft einzuleben wusste. Meinem eigenen Empfinden nach blieb trotzdem eine letzte persönliche Wirkung aus, wie sie sich sonst gerade in den „Ochs-Konzerten" einzustellen pflegt; und wenn ich mir das Programm betrachte, das für dieses Konzert aufgestellt war, so komme ich zu dem Eindruck, dass es sich hier um einen Akt der Verlegenheit gehandelt hat. Es gab zunächst „Das klagende Lied" von Gustav Mahler, das vom Chor — in absentia seines Dirigenten! — „zum ersten Male" in diesen Konzerten aufgeführt wurde. Ich habe für dieses Werk sehr, sehr wenig übrig, da mir Mahlers Musik immer am bedenklichsten erscheint, wenn sie volkstümlich balladesk gehalten sein soll; im klagenden Lied tritt seine Verkennung volkstümlicher Kunst besonders grell zutage. Alles ist Pose und nichts ist Natur; ein Leitmotivsatz wie

„o Leide, weh, o Leide"

wird rein äußerlich ausgenutzt und beinahe zu Tode gehetzt, — — in der Schilderung innerlichen Erlebens und äusserlich opernhaften Beiwerks wird so landläufige musikalische Dekorationsmalerei verwandt, dass irgendwelche befreiende Wirkungen sich nicht einstellen können. Es scheint mir nicht ratsam, dieses Totenopfer für Mahler zu bringen. Bedauerlich war es, dass in diesem Falle unmittelbar danach an vier der schönsten Gesangsquartette von Brahms erinnert wurde („An die Hoffnung", „Der Abend", „Abendlied", „Wechsellied zum Tanze") und dass dann eine der schwächsten Gelegenheitskompositionen Beethovens das Finale bilden musste: die Musik zu den „Ruinen von Athen". Dieses wegen seines sehr populär gewordenen „Türkischen Marsches", der ach! wie viele kleine Geister zu Nachahmungen verführt hat, — dieses beinahe zufällig nicht unvergessene Werk konnte der Allgemeinheit geruhig fern gehalten bleiben, so sehr es den Historiker interessieren mag.

Oder ist es in Wahrheit so schwer — wie es immer behauptet wird — für Chorvereine neue lohnende Aufgaben zu finden? Man ist fast versucht, diese Frage zu bejahen, da wir so sehr geringe Ausbeute an neuen grossen Chorwerken zu verzeichnen haben und leider erleben müssen, dass auch sehr wohl angesehene Musiker des Auslandes unsere Herzen nicht immer zu gewinnen vermögen. Enrico Bossis Name z. B. hat bei uns gewiss einen sehr guten Klang; wann immer er mit einem neuen Werke zu uns kommt, werden ihm freundliche Begrüssungsworte gelten; und wenn er, — wie bei der Aufführung seines Mysteriums „Johanna d'Arc" durch die Berliner Singakademie — persönlich einer Huldigung ausgesetzt ist, so wird diese gewisslich nicht ausbleiben. Er ist unstreitig ein ungewöhnlich phantasiebegabter und dabei sehr ernsthaft schaffender Musiker und man begreift dass ihn der Gedanke, die Freuden und Leiden des Lebens der Jungfrau von Orleans genau so zu musikalischer, wie unseren Schiller zu dichterischer Verklärung reizen musste; aber ich muss doch sagen, dass alles Romantische hier sehr ins Sentimentalische verzerrt ist und dass alles Realistische mehr zum Theatralischen geführt als zum Übersinnlichen erhoben ist. Die Folgen kann sich männiglich ausmalen! Wenn es sich in diesem „Mysterium" um das Eingreifen höherer Gewalten und die Gefolgschaft gläubiger Erdenkinder handelt, so haben Orchester, Chor und Soli gewaltige Inbrunst zu bekunden und zu verkünden; wenn es sich um kriegerisches Leben der Schlachtenjungfrau und aller, die ihr dienen, handelt, so kommen heitere Seiten einer allumfassenden Weltanschauung zur Geltung; wenn aber vollends Flammentod usw. zur Diskussion stehen, so wird ein Merkzeichen an Wagners „Feuerzauber" errichtet, und man kann mit dem ruhigen Bewusstsein vom Schauplatz vieler Leiden und Erhebungen einer jungfräulichen Heldin scheiden, dass schliesslich doch alle Tugend ihren Lohn findet. Musikalisch wird man sich durch eine so gute Aufführung, wie sie die Singakademie bot, über den Augenblick immerhin hinweghelfen können. Georg Schumann bezeugte durch die opferwillige Einsetzung seiner ganzen Kraft wieder einmal, wie er seinen Chor und das „philharmonische Orchester" zu einer Einheit zusammenzuhalten weiss, und die nicht leichte Aufgabe, auch einen Knabenchor (Königlichen Domchor) dem Ganzen einzufügen, wurde mit bestem Gelingen gelöst. Dass von den mitwirkenden Solisten, Frau Claire Dux, Frl. Marie Ekeblad, Frau Paula Werner-Jensen, den Herren Laubenthal und Hess van der Wyk nicht alles, aber doch manches eine erwünschte Wiedergabe fand, sei den kampfbereiten Vertretern einer neuen Sache besonders gedankt.

Nicht sehr glücklich haben einige Vorkämpfer neuer deutscher Kunst bei uns abgeschnitten. Max von Schillings, der gerade in Berlin einen sehr grossen Verehrerkreis besitzt, hat durch ein grosses Orchesterkonzert, bei dem ihm die Philharmoniker treulichst unterstützten, keine sehr reinen Freuden beschert; er konnte sogar einem neuen Werke eigener Komposition nur eben zu einem Achtungserfolge verhelfen. Es ist das eine melodramatische Konzeption „Jung Olaf", die von Herrn Moissi als keinem Possart der Sprache mehr bauchrednerisch als rhapsodisch behandelt wurde und die — es muss leider gesagt werden — ihres Eindrucks arg verfehlte. Die musikalischen Eingebungen sind nur bescheiden und die reiche Natur des Komponisten will nicht zum Durchbruch gelangen. Man erfreut sich mancher Einzelheit und geht doch unbereichert von dannen.

Ähnlich ist es mir nach dem Anhören einer sinfonischen Arbeit von Bischoff ergangen, derer sich Richard Strauss mit seiner königlichen Kapelle annahm. Gewiss eine ehrliche, eine gesunde, nur ganz gelegentlich einmal stilisterte Arbeit, — aber auch eine Arbeit, die nicht fortreisst, — die nicht begeistern kann, — die man gutheissen wird, aber nicht lieb gewinnt, — ja, die man kaum gehört hat, um sie schon wieder zu vergessen. Da schaut ein kluger Geist, — und es schlägt ein ehrliches Herz, aber man flüchtet zu Grösseren, um die Kunst nicht zu verlieren.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Der von F. Schalk geleiteten Aufführung der „Schöpfung" im dritten Gesellschaftskonzert (17. Januar), über die ich bereits berichtete, folgte am 28. Januar eine nicht minder gelungene, von der Wiener Singakademie veranstaltete unter einem Gastdirigenten Prof. S. Ochs aus Berlin. Auf des letztgenannten Interpretationskunst hielt besonders unser verewigter Meister Bruckner grosse Stücke. So telegraphierte er mir nach einer Berliner Aufführung: „Mein ‚Tedeum' unter S. Ochs spottet jeder Beschreibung." Mit der jüngsten Wiedergabe der „Schöpfung" unter ihm wäre Bruckner gewiss nicht minder zufrieden gewesen. Ausserdem erwies sich die Akustik des grossen Saales im neuen Konzerthause speziell für die prächtigen Chöre des unsterblichen Werkes besonders günstig. Aber auch die Vertreter der Soli: Kammersängerin Anna Kaempfert, Kammersänger Walter Kirchhoff, Kammersänger J. v. Brockmann boten verdient Beifälliges, wenn auch des „Basses Grundgewalt" so imposant wie im Gesellschaftskonzert durch unsern Hofopernsänger Rich. Mayr diesmal nicht zur Geltung kam. Am Klavier wirkte bei gewissen rezitativischen Stellen entsprechend Frl. Helene Lampl, im sorgfältigst einstudierten Ensemble gesellten sich dem machtvollen Chor der Singakademie der Männergesangverein „Schubertbund" und das

Konzertvereinsorchester. Und in demselben Saale erschien im Rahmen der Nachmittags-Populärkonzerte des Konzertvereins am 2. Februar zum drittenmal die liebe, alte, aber mindestens in Wien ewig jung bleibende „Schöpfung" bei noch grösserem Andrang als in den zwei früheren Aufführungen — schon wegen der weit billigeren Preise. Wahrhaft rührend dabei die naive Empfangsfreudigkeit eines zum Teil selbst aus den unteren Volksschichten zusammenströmenden Publikums. Es wurde schier frenetisch applaudiert, als hörte man all die jedem Musikfreund doch längst vertrauten Herrlichkeiten zum ersten Male.

Eine für die musikalische Volkserziehung sehr dankenswerte Neuerung wurde heuer mit den sogenannten Lichtbilder-Konzerten im Konzerthaus eingeführt, von denen jedes je einem Klassiker gewidmet. Da erzählt zuerst ein namhafter Musikschriftsteller den Lebenslauf des betreffenden Meisters, worauf eine Auswahl bedeutender Werke desselben, vom Orchester und berufenen Solisten ausgeführt, folgt, unterbrochen von bildlichen Darstellungen (bezug nehmend auf seine Wohnstätten, wichtige biographische Momente usw.). Und dies alles zu populären Preisen geboten: kein Wunder, dass sofort sämtliche Plätze vergriffen sind. So war es bei den bisher gegebenen Lichtbilder-Konzerten „Schubert" und „Mozart" angehend, so wird es gewiss auch bei allen übrigen sein, unter welchen zunächst ein „Josef Haydn" gewidmetes an die Reihe kommt, welches nach der obligaten biographisch-ästhetischen Einführung nichts geringeres als eine vollständige Aufführung der „Jahreszeiten" verspricht. Im Musikvereinssaal lässt Nedbal sehr rasch die Sinfonie-Abende des von ihm geleiteten Tonkünstlerorchesters aufeinander folgen. Im letzten (sechsten) derselben, 29. Januar veranstaltet, hörte man zwischen Mozarts Esdur- und Dvoraks Dmoll-Sinfonie (Nr. 2) — beide mit gewohntem, elektrisierendem Schwung wiedergegeben — eine Reprise von M. Schillings interessanten „Glockenliedern" (über vier originelle, teilweise allerdings sprachlich recht gewagte Gedichte von Karl Spitteler gesetzt), zu deren Leitung der Komponist persönlich nach Wien erbeten war. Hatte er ja auch schon die erste hiesige Aufführung der namentlich durch die geistreiche Verwendung der Celesta für die Glockentöne wirksamen Novität in einem Konzert der Singakademie (das nur seiner Muse gewidmet war) am 15. Februar 1908 dirigiert. Wie damals gefielen auch jetzt am meisten die beiden mittleren der „Glockenlieder". „Die Nachzügler" und „Ein Bildchen", welch' letzteres sogar wiederholt werden musste. Neben dem Komponisten wurde auch der Sänger des (freilich hinter der farbenreichen orchestralen Illustration fast verschwindenden) wesentlich deklamatorisch gehaltenen Tenorsolo Paul Schmedes applaudiert, der aus der undankbaren Aufgabe machte, was eben zu machen war.

Meine an dieser Stelle erschienenen Wiener Konzertberichte durchgehend, bemerke ich, dass in denselben der vierte Nedbalsche Sinfonie-Abend aus Versehen nicht erwähnt worden. Es sei von ihm nur kurz nachgetragen, dass als Novität des talentvollen und satzgewandten Bruckner-Epigonen Max v. Oberleithner erste Sinfonie (Fdur) — 1897 komponiert — ebenso freundlich aufgenommen wurde, wie seine in diesen Konzerten früher gehörte „Zweite" in Es. An den zahlreichen Wagner- und Bruckner-Reminiszenzen nahm man eben gefesselt von den sonstigen Vorzügen der temperamentvollen, edel und recht orchestral empfundenen Musik da wie dort keinen Anstoss und wurde Dr. Oberleithner wieder mehrmals gerufen. Als Solist des Tschaikowskyschen Violinkonzertes brachte sich an diesem Abend ein einstiger tschechischer Wunderknabe Jaroslav Kocian, jetzt zum vollendeten Virtuosen entwickelt, bestens in Erinnerung, während Nedbal als Dirigent wieder sowohl mit einem der schönen Brandenburgschen Orchesterkonzerte von J. S. Bach (unter grandiosem Hervortreten des ausgezeichneten Solotrompeters, der seinen ursprünglichen seltsamen Namen Stellwagen seither in Stellwag-Pernet veränderte), als mit der glänzenden Schlussnummer, Liszts genialem „Mazeppa", wahre Triumphe feierte.

Unter den zahllosen Liederabenden der letzten Zeit möchten wohl der stimmgewaltigen und stattlichen holländischen Altistin Vally Fredrick-Höttges und der Wiener Sopranistin Elsa Kaulick die erfolgreichsten gewesen sein. Frau Höttges hatte ein ultramodernes Programm gewählt, wobei als neues wirklich sehr beachtenswertes Talent ein Rheinländer Komponist Fritz Fleck angenehm auffiel. Frl. Kaulich (die Tochter der hochgeschätzten früheren ersten Altistin der Hofoper) wusste, von Prof. Foll trefflichst begleitet, ihren fein gebildeten Sopran und ihre natürlich warme, echt musikalische Empfindung in den Dienst der verschiedensten bedeutenden Lyriker zu stellen — von Schumann über Brahms und Hugo Wolf bis zu R. Strauss und G. Mahler. In der Mitte des Programms hörte man den „Suleika"-Zyklus von H. Wolf (10 Lieder aus Goethes „Westöstlichem Divan") — die eine Hälfte von der Konzertgeberin, die andere von dem stimmbegabten temperamentvollen Opernsänger A. J. Boruttau vorgetragen. Durchwegs höchst verdienstliche Leistungen, die aber doch erst durch Prof. Folls des berufensten Wolf-Interpreten in Wien ausgezeichnete Begleitung ihre volle poetisch-musikalische Wirkung namentlich auch im Sinne Goethes übten.

Am schönsten, mit einem ganz köstlichen piano, sang aber Frl. Kaulich doch Rich. Strauss' wenig bekannte, reizend verklingende „Heimkehr" (Text von Schack), die sie wiederholen musste. — Über Dr. v. Arbters besonders gelungenen Kammermusik- (zur Hälfte auch Kompositions)-Abend und andere interessante Konzerte dieser Art ein nächstes Mal.



Felix Draesekes Sinfonia comica

Die Dresdner Königliche musikalische Kapelle brachte am 6. Februar Draesekes nachgelassene Sinfonia comica, die der vor fast einem Jahre verstorbene Meister im August 1912 vollendete, unter Hermann Kutzschbachs Leitung und dem freundlichen Beifall des Sinfoniekonzert-Publikums zur Uraufführung.

Wer Draeseke persönlich kannte, der schätzte den Meister nicht zuletzt ob des ihm eigenen scharfen, oft sarkastischen Witzes, und wenn der Komponist der Tragica, des gewaltigen „Christus" sich mit 77 Jahren noch daran machte, in wenigen Monaten eine comica zu schreiben, so muss es um seine Altersweisheit und Gemütszufriedenheit entschieden sehr gut bestellt gewesen sein. Es lag eben noch viel Musik in ihm, die zu Papiere wollte, damit sie den Meister selbst von sich befreite, und wenn man die saubere klare Niederschrift der Partitur vor Augen hat, sieht man ordentlich den herzjungen Greis mit Schmunzeln die Notenfeder führen, um hier ein besonderes kontrapunktisches Schnippchen zu schlagen, dort irgendeine witzige instrumentatorische Ulkerei anzubringen, die im Gewühle der Polyphonie vielleicht ausser dem Kapellmeister und dem sie in Klang umsetzenden Bläser oder Streicher oder Pauker niemand merkt. Und der weltkluge Alte hat seinen unbändigen Spass daran. In der Tat, wer einer Orgie des Kontrapunktes beiwohnen will, der studiere diese Partitur, die trotz ihres scherzhaften Gehaltes eine der gelehrtesten Arbeiten auf dem Kompositionsgebiete ist. Ein Programm hat sich der Autor wohl dabei nicht eigentlich gemacht, nur des Polonius Worte zum Prinzip genommen: „weil Kürze denn des Witzes Seele ist, fass' ich mich kurz" — die vier Sätze dauern nämlich nur gute zwanzig Minuten. Nur dem zweiten langsamen Satz liegt eine bestimmte Idee zugrunde; sie nennt sich „Fliegenkrieg" und führt in stimmungsvoller, illustrierender Weise aus, wie der im Lehnstuhl zu seinem Schläfchen bereite Grossvater unter sommerlich kecken Fliegen zu leiden hat, wie seine Enkelchen herbeitrippeln und mit der Fliegenklatsche den Plagegeistern den Garaus machen, so dass Grossväterchen schliesslich doch mit Genuss sein Nickerchen machen kann. Meisterlich ist da der Patriarch der Familie in seinem Ruhebedürfnis charakterisiert, famos der Fliegenstich illustriert durch auf derselben Note scharf akzentuierte Zweiunddreissigstel der Solovioline, eine Art Wilhelm Busch-Humor zeigt die Klangmalerei des Schlages der Fliegenklatsche durch den Oktavensprung von Posaune und Tuba. Nur die Kinderchen würde man gerne noch sonniger und frischer vor sich sehen.

Überhaupt fehlt dem Ganzen ein helles Lachen weckender, erlösender Zug; es ist vieles Spintisierende und Philosophierende in diesem Humor, den im einzelnen zu verfolgen und in seinem Wesen zu erkennen dem Laien, zumal bei nur einmaligem Hören, versagt ist und der auf ihn mehrfach den Eindruck des Häklig-Herben macht, wie denn

dieses nachgelassene Werk in seinem Motiv-Mosaik allerdings der sinnlichen Klangwirkung und des grosslinigen Zuges sich der ganzen Anlage nach entschlägt. In dem Themenmaterial findet man neben beckmesserlich Sprunghaftem, Abgebrochenem auch einige zarte und gute melodische Einfälle, und das Scherzo bringt namentlich in seinem derben Trio einen Einschlag in böhmische Dorftanzmusik, der unbedingt anspricht.

Ziehen wir das Fazit, so darf das Werk als durchweg echt draesekisch angesprochen werden; die feine Arbeit, die den Fachmann höchlich interessieren muss, triumphiert aber über den allgemein verständlichen musikalischen Gefühlsinhalt. Das Ganze ist wieder ein Beispiel dafür, dass das Komische als Darstellungsgebiet der reinen Instrumentalmusik nur sehr bedingungsweise in Frage kommen kann.

Dr. Georg Kaiser

Rundschau

Oper

Berlin Das „Deutsche Opernhaus" hat als Uraufführung die komische Oper „Mandragola" seines Kapellmeisters Ignaz Waghalter herausgebracht. Eine richtige komische Oper, deren geistiger Vater kein geringerer als der grosse Macchiavelli ist. Von einer seiner Satiren stammt das Textbuch ab, das Paul Eger leidlich geschickt in puncto Bühnenwirksamkeit, sehr geschickt in puncto Linderung der offenherzigen Sprache des rücksichtslosen Italieners bearbeitet hat. Es bleibt jedoch noch immer nur ein Text „für Erwachsene", die sich daran allerdings, wenn sie gesunden, etwas derben Humor in reichlich natürlichen Situationen vertragen können, höchlichst belustigen werden. Wie das auch im Charlottenburger Opernhaus der Fall war.

Die Situationen entstehen ganz ungezwungen und natürlich aus dem Wunsche des reichen, ebenso alten wie auf Vaterschaft hoffnungslosen Pandolfo nach einem Erben und der Sehnsucht seiner zarten jungen Frau nach dem Kinde. Pandolfo, der Hänselei seiner Freunde und Bekannten überdrüssig, greift freudig zu dem ihm von seinem kupplerischen Arzt (der übliche Doktor der italienischen Komödie) angebotenen Mittel, dem Saft „Mandragola", der angeblich aus einer indischen Zauberwurzel gewonnen wird. Nur ein Einziger, ein alter Weiser, besitzt das Mittel und versteht es anzuwenden. Pandolfo ist kein Lohn zu hoch für die Herbeischaffung des Wundermannes. Man bringt ihn ins Haus und lässt ihn, wie es verlangt wird, mit der sehnsüchtigen Beatrice allein. Er wirft Mantel und Hut ab und ist — natürlich — Florio, der glühendste Verehrer der jungen Frau. Aber sie ist tugendhaft und weist den Jüngling — so weh es ihr auch tut, dem Glück, das sie haben könnte, zu entsagen — so traurig ab, dass auch er aus Achtung vor der Frau verzichtet. Sie wollen sich nicht wiedersehen. Darob grosse Wut von Seiten Pandolfos, der nichts weiter versteht, als dass Beatrice sich gegen das Wundermittel des berühmten Weisen gesträubt hat; der sehr böse ist über die Beleidigung eines gnädig in sein Haus gekommenen grossen Mannes. Pandolfo, Beatrices Mutter, Pandolfos Nichte Bianca (eine junge skrupellose Witwe), der alte Doktor (er fürchtet für sein Renommee!): alle schelten sie auf die arme kleine Frau ein, die doch nur ihrem greisenhaften Gatten die Hörner ersparen wollte! Man holt den Wundermann noch einmal zurück; mit Beatrices Einwilligung, die sie unter dem Druck der Situation schliesslich nicht mehr unfreiwillig gibt. Der Geliebte kommt zurück und nun gelingt die Kur. — Als Beatrice und Florio im Zimmer der jungen Frau verschwunden sind, stellt sich der alte Trottel Pandolfo hin und heult in gerührter Dankbarkeit zu dem Mandragolamann: „Nun mag mich jeder Fürst beneiden!" —

Waghalter hat eine flüssige und ungezwungene Musik geschrieben. Sie folgt der Handlung mit bemerkenswerter Anpassungsfähigkeit und bekundet dasselbe glückliche Temperament, das dieser junge Musiker als Dirigent häufig zu äussern Gelegenheit gehabt hat. Nur fehlt, wie auch bei Waghalters Dirigieren, die persönliche Note. Er hat musikalisch kein Gesicht, an dem man ihn unter anderen schärfer profilierten Komponisten erkennen könnte. Dabei lehnt er sich nur an, wenn er breitere Melodien schreibt. Da ist Puccini in Linie, Harmonie und Instrumentation sein allzu deutliches Vorbild. In den Allegrosätzen hingegen ist keine Erfindungsverwandtschaft mit einem anderen Komponisten zu entdecken. Hier ist es auch, wo Waghalter am interessantesten wirkt. Er hat die Hand zu einem richtigen, spritzigen Allegro, das sich tummelt, manchmal in mutwilligen Sprüngen, wie ein rasches Gebirgsbächlein. Zwar benutzt er häufig landläufige Phrasen und die Instrumentation verrät kein neuentdecktes Klangland; aber es kommt alles sauber und klar heraus. Man sieht sofort: der Mann kann etwas. Es ist keine Kapellmeistermusik, sondern die eines jungen Musikers, der mehr an seinem Menschen, seiner Entwicklung zur selbständigen Persönlichkeit arbeiten sollte. Die Ansätze dazu sind da, aber sie müssen auch gepflegt werden, damit sie sich entwickeln und kräftiger werden als die Allerweltsmaske, die jetzt Waghalter noch trägt.

Die Aufführung war eine der besten, die das Deutsche Opernhaus bisher hervorgebracht hat. Rudolf Krasselt als Dirigent, Dr. Hans Kaufmann als Regisseur und der Maler Wunderwald als Schöpfer der Szenerie verdienen die grösste Anerkennung. Von den Solisten gebührt vor allen Eleanor Painter für ihre ganz ungewöhnliche künstlerisch und geschmackvolle Darstellung der Beatrice rückhaltloses Lob. Das war eine in jeder Hinsicht vollkommene Leistung. Und dann folgt Lieban, der noch immer muntere, witzige, drollige, der den Pandolfo zu einem Typus schuf. Sonst sind noch zu nennen Alexander Kirchner (Florio), Hertha Stolzenberg (Bianca), Louise Marek-Lüders (Beatrices Mutter), Eduard Kandl (Doktor Dromio) und Einar Linden (Lelio).

H. W. Draber

Braunschweig Das Hoftheater blickt auf eine reiche Tätigkeit während der 1. Hälfte des Winters zurück. Der Indendant Frhr. v. Wangenheim führt wie früher das Szepter mit ruhiger, sicherer Hand und tut alles, um die Wirkung der immer noch fühlbaren Erschütterungen unter dem Vorgänger verschwinden zu lassen. Der frühere, verdienstvolle Direktor Hans Frederigk und der Heldentenor S. Hagen-Frankfurt a. M., ein Braunschweiger Kind, traten wieder ein, es ist also fast alles wieder auf dem status quo ante. Hofkapellmeister R. Hagel führte Riedels Tätigkeit erfolgreich fort und erweiterte den Spielplan durch neue Werke, für die sich jener nicht begeistern konnte; „Oberst Chabert" von Waltershausen hätte unter seiner Leitung die alte Welfenstadt nie gesehen. Die Musik fand hier weniger Anklang als der Text, der auch allein wirken würde; hauptsächlich wird die Oper jedoch durch die vorzügliche Leistung unsrer jugendlich dramatischen Sängerin Albine Nagel, die in dieser Rolle keinen Vergleich zu scheuen braucht, über Wasser gehalten. Wichtig waren die Gastspiele der vielen Bewerber für mehrere Fächer, für O. Lähnemann kehrt, wie bemerkt, O. Hagen nach zweijähriger Abwesenheit zurück; mit ihm erscheint seine dortige Kollegin, Bertha Schelzer, um die hochdramatische E. Kruse-Tiburtius zu ersetzen. Den Heldenbariton Heinz Spiess hat uns Leipzig abspenstig gemacht, sein Nachfolger wird Rich. Hedler-Düsseldorf und Rich. Koegel-Basel derjenige des lyrischen Tenors Wladimir Nardow. Für andere Fächer stehen Gastspiele in kürzester Zeit bevor: die Oper wird im nächsten Jahre also ein wesentlich anderes Gesicht zeigen. Am 1. Dez. nahm O. Lähnemann nach Abschluss seiner gesanglichen Studien in Berlin die hiesige Tätigkeit wieder auf, in der langen Zwischenzeit erwies sich Jacques Decker-Köln als getreuer Eckart, eroberte mit jedem Auftreten weitere Kreise und feierte im „Evangelium", als Tristan und in anderen Opern Wagners wahre Triumphe. Die Festvorstellungen zeichneten sich ebenso durch äussern Glanz, wie künstlerische Wirkungen aus. Der Herzogregent Johann Albrecht wünschte zum Abschiede „Lohengrin" mit O. Hagen; am Einzugstage des Herzogspaares krönte der 3. Akt der „Meistersinger" mit J. Decker (Stolzing) die Feierlichkeiten, tags darauf wurde „Die Maienkönigin" von Gluck im prachtvoll geschmückten Hause gegeben. Zu seinem Geburtstage wünschte Herzog Ernst August den „Barbier von Sevilla" mit Frz. d'Andrade als Titelhelden. Das Weihnachtsmärchen

„Schneiderlein Hochhinaus der falsche Prinz" von P. Diedicke mit ansprechender Musik v. M. Clarus, das hier seine Erstaufführung erlebte, versetzte wochenlang als und jung in rechte Feststimmung. Zur Aushilfe erschienen Marg. Elb-Magdeburg und Martha Hofacker-Kassel. „Versiegelt" von L. Blech feierte nach langer Ruhe eine fröhliche Auferstehung, für die nächste Zeit sind „Der Rosenkavalier" und „Der Ring des Nibelungen" in Aussicht genommen.

Ernst Stier

Konzerte

Aachen So zog denn auch in Aachen die vielbesprochene, so mannigfach rezensierte und jedenfalls auch hier mit grosser Spannung erwartete achte Sinfonie von Gustav Mahler ein. Von den 700 Mitwirkenden, denen zu Liebe man das Podium des Konzertsaals im Kurhause noch vergrössern musste, waren 8 Solisten, die vereinigten Aachener, Städtischer und Kölner Gürzenich-Chor, ein Knabenchor, 130 Orchestermusiker, ein Soloviolinist, der Orgelspieler und ein Pianist tätig. Dieser ganze monströse Apparat stand unter der Leitung des Herrn Städtischen Musikdirektors Busch. Mahler hat das Werk eine Sinfonie genannt: nennen wir es mithin auch so, wenn auch nicht zu bestreiten ist, dass dieses Opus allen möglichen anderen Kunstformen ähnlicher sieht als einer Sinfonie, wie wir sie, Beethovens IX. einschliesslich, gewohnt sind. In der Formenlehre bemühe ich mich, meinen Studierenden klar zu machen, dass die Erweiterung, Ergänzung, Zerstörung und Ersatz einer Kunstform durch den Komponisten dann gerechtfertigt erscheinen, wenn der Beweis erbracht ist, dass der Inhalt die Form verlangt und umgekehrt, d. h. wenn Form und Inhalt logisch entwickelt einander entsprechen, so dass sie ein homogenes Kunstform-Ganzes bilden. Die Notwendigkeit der vokalen Mitwirkung in vier Mahlerschen Sinfonien will mir nicht einleuchten. Es kommt mir vor, als wenn der Komponist sich die Aufgabe gestellt hätte, eine Sinfonie unter Mitwirkung dieser und jener Faktoren zu schreiben, unbekümmert darum, was daraus wird. Dass bei seinem hervorragenden Können immer noch ein „imponierendes Etwas" daraus entstanden ist, dürfte zugegeben werden. Die thematische Analyse von R. Specht, eine fleissige, durchdachte Arbeit, versucht es, dem Hörer Einiges klar zu legen und ihm die Überzeugung zu suggerieren, dass alles so und nicht anders sein müsse. Nun — dem Hörer hätte ein „erheblich weniger": mehr genützt, denn nicht ein einziger hat sich durch die 45 Seiten durcharbeiten können und selbst denjenigen von den Mitwirkenden, die sich redlich Mühe gaben und die Fähigkeit besassen, näher einzudringen, musste die Aufgabe, die 59 Notenbeispiele mit dem Gehörten in Beziehung zu setzen, ziemlich aussichtslos erscheinen, davon habe ich mich überzeugt. Das Resultat bezüglich des Verständnisses im weitesten Sinne des Worts genommen, war gleich Null. Und das war bei der raffinierten Verstandesarbeit Mahlers, die selbst den Fachmann in Erstaunen setzt, gar nicht anders zu erwarten. Und wie verhielt es sich nun mit den spontanen Beifallsbezeugungen des Publikums? Zunächst der erste Teil. Jedem naiv und gesund empfinden musikalischen Hörer musste die Einheitlichkeit des ersten Teils imponieren: es ist eine mächtige Kantate, die an Eindringlichkeit, Wuchs der Harmonie, an Steigerung und Tonfülle ihres Gleichen sucht, und alles in allem genommen „wirkt!" Und die Ausführung dieses ersten Teils war, ungeachtet unbedeutender Kleinigkeiten, vorzüglich. Der Beifall war hier also ehrlich gemeint und gerechtfertigt in doppelter Beziehung. Der zweite Teil „zerfällt" in eine Reihe wirkungsvoller und wirkungsloser Teile. Ebenso wie in Köln und Wiesbaden und anderen Städten wurden auch hier die Einzelchöre von den Mahler-Enthusiasten ins Vordertreffen geführt. Ja diese Chöre sind recht schön, und man wünschte sich die Klarheit dieser Chöre auf andere Chorpartien übertragen. Mit den Partien der Solisten ist es nicht anders: eine Reihe auserlesener Kräfte war geworben, aber was sie zu singen hatten, war zum grössten Teil wirkungslos und unsanglich und deshalb undankbar. Dass Fräulein Gertrude Förstel aus Wien sich ihrer schwierigen und an einigen Stellen mehr effektvollen als schönen Aufgabe mit Glanz entledigte, darüber sind sich sämtliche Beurteiler einig: besonders in der Höhe ist die Stimme von seltener Klarheit und Reinheit. Den Gesängen der übrigen Solisten, die sich, jeder in seiner Weise, grosse Mühe gaben, vermochte ich im ganzen genommen nicht viel abzugewinnen. Grossartig waren abgesehen von den schon erwähnten Engelchören der Chor der Mater gloriosa und der Chorus mysticus. Das Orchester hat in einem fort zu tun; an seine Leistungsfähigkeit werden teilweise hohe Anforderungen gestellt, es ist mit allerlei eigenartigen Klangeffekten ausgestattet, und trotz seiner thematisch nicht unbedeutenden und stellenweise auch nicht uninteressanten Rolle, erhebt es sich doch nur selten zu der Selbständigkeit, die bei einem sinfonischen Werke geradezu ein Bedürfnis ist; für mein Empfinden verwendete es Mahler als Prä-, Inter- und Postludium und als Begleitungsmusik (natürlich im Sinne modernster Begleitung aufgefasst). Der Orchesterapparat funktionierte ausgezeichnet.

Und nun zum Schluss die Frage: hat all' die grosse, mühselige Arbeit, die diese Aufführung ermöglichte, gelohnt? Die Arbeit sei zunächst uneingeschränkt anerkannt und ohne Vorbehalt gelobt. Die Aufführung als solche darf unumwunden als gelungen betrachtet werden. Herrn Musikdirektor Busch und allen seinen Getreuen, sowie den Helfern aus Köln sei dafür volles Lob gezollt. Und gelohnt hat sich die Aufführung auch, denn sie vermittelte uns die Bekanntschaft mit einem interessanten, grossartig angelegten Kunstwerk, dessen Bedeutsamkeit, mag man nun über einzelnes urteilen, wie man will, nicht allzustreiten ist, indem es einen Ring in der Kette der modernen Musikwerke bildet, den wir, da er nun einmal da ist, nicht ausschalten dürfen, wenn es uns um das Verständnis des modernen musikalischen Kunststrebens ernst ist.

Direktor Pochhammer

Berlin Als ein bedeutendes pianistisches Talent spricht die junge Rosita Renard, Schülerin von Prof. Krause, an. Die Stimmungsbilder von Friedrich Gernsheim spielte sie so prachtvoll musikalisch, dass man der bedeutenden technischen Aufgaben fast vergass. Aber in dieser gleichsam spielenden Überwindung äusserlicher Schwierigkeiten liegt ein Teil des Erfolges beim Instrumentalisten, den andern haben wir viel tiefer zu suchen. Ihn bei jungen, kaum den Kinderschuhen Entwachsenen zu finden, gehört zu den reinsten Freuden im musikkritischen Beruf, wir knüpfen daran Erwartungen, wie sie Rosita Renard zu realisieren verspricht. Am gleichen Abend konzertierte der hier schon bekannte Pianist Dr. Imre von Keéri-Szanto. Er gravitiert zusehends nach der virtuosen Seite, seine Schumannsche Lyrik hat etwas Liebeloses. Unserem deutschen Empfinden stand auch sein Beethoven nicht nahe und das bleibt bei einem so begabten Künstler zu bedauern.

Am folgenden Abend sang Hedwig Francillo-Kauffmann Arien und Lieder mit Klavier- und Flötenbegleitung (Fritz Lindemann und Kgl. Kammermusiker A. G. Kurth). Ihre hohe Kunst des Koloraturgesangs brillierte in Arien von Verdi, Délibes und Donizetti, dessen Wahnsinns-Arie aus „Lucia di Lammermoor" mit Klavierbegleitung und obligater Flöte im Konzertsaal ein Experiment bedeutet, das infolge kleiner Intonationsschwankungen nicht restlos gelang. Wie die Künstlerin Lieder singt — das erhebt sie über das Gros ihrer Bühnenkolleginnen, und da war wohl kaum einer im Saal, der sich dem Zauber ihrer liebenswürdigen Vortragskunst zu verschliessen vermochte.

Katharina von Ranuszewicz veranstaltete am 5. Febr. einen Liszt-Abend. Ihrem Spiel fehlt das Schwunghaft-Grosszügige, das einen ganzen Abend Liszt allein erträglich macht. Für die Art ihrer musikalischen Begabung spricht die Tatsache, dass sie Lisztsche Bearbeitungen am besten interpretierte. Aufenthalt von Schubert und die Nachtigall von Alabieff z. B. enthüllten die wirklich künstlerischen Reize ihres Klavierspiels. Jedenfalls wird ein anderes Programm ihrer Individualität näher stehen, aber sie ist doch nun einmal mit Liszt persönlich in Berührung gekommen, besitzt eine für sie von Liszt eigenhändig bearbeitete Ungarische Rhapsodie und das alles findet nun pietätvollen Niederschlag in — einem Liszt-Abend.

Restlos befriedigte Gisella Gross an ihrem Klavierabend, den sie mit Passacaglia nnd Fuge von Bach-d'Albert glanzvoll eröffnete. Da ist alles grosszügig, wahrhaft musikalisch, von Innen heraus gestaltet. In der Cdur-Fantasie von Schubert zeigte sie daraufhin, dass sie auch in den Geist der deutschen Romantik bis ins kleinste Detail hineinge-

wachsen ist; durch dieses Vertiefen in die poetische Lyrik geht das Talent Gisella Gross' ihrer künstlerischen Reife entgegen.

Pianistisch bedeutend begabt ist die französische Klavierspielerin Geneviève Dehelly. Fast war ihr Ton zu kolossal für den kleinen Choralion-Saal. Die spielende Beherrschung alles Technischen drängt sich dem Beurteiler zunächst auf. In Liszts H moll-Sonate dokumentierte sie jedoch auch künstlerische Eigenschaften, die sich dann in der F moll-Fantasie von Gernsheim bedeutend differenzierten.

K. Schurzmann

Dessau Am 6. und 30. Oktober fanden die ersten beiden der für den Winter geplanten sechs Kammermusikabende der Herren Mikorey (Klavier), Otto (1. Violine), Wenzel (2. Violine), Weise (Bratsche) und Rupprecht (Cello) statt. Wir hörten in trefflicher Wiedergabe am ersten Abend Dittersdorfs Esdur-Streichquartett, die stark impressionistisch angehauchte Adur-Serenade für Violine, Viola und Violoncello von Roderich von Mojsisowicz und Brahms Adur-Klavierquartett und am zweiten Mozarts Ddur-Divertissement für Streichquartett und zwei Waldhörner, sowie Beethovens grosses Bdur-Klaviertrio op. 97. Den Sologesang vertraten Elisabeth Schaumburg und Julie Ellensen-Exter. Das erste Abonnementskonzert der Hofkapelle (10. November) vermittelte in gediegener Aufführung zunächst Gustav Mahlers IV. Sinfonie mit Gertrude Förstel im Sopransolo. Bernhard-Dessau spielte darauf ein eigenes dreisätziges Violinkonzert „im alten Stile" (Uraufführung). Prächtig sang des weiteren Gertrude Förstel Mozarts Szene und Arie für Sopran: „Non piu! Tutto ascoltai" mit obligater Violine (Konzertmeister Franz Gabriel) und Orchester, und den Schluss des Abends bildete vom Orchester mit hinreissendem Schwung vorgetragen Richard Straussens sinfonische Tondichtung „Also sprach Zarathustra". Am Totensonntag fand in der bis auf den letzten Platz gefüllten Johanniskirche eine Aufführung von Felix Dräsekes H moll-Requiem für 4 Solostimmen, Chor und grosses Orchester statt, zu der sich die hiesige Singakademie mit der Hofkapelle und einem erlesenen Soloquartett unter Generalmusikdirektor Mikoreys Führung verbunden hatte. Das Werk erlebte in allem eine erhaben schöne Wiedergabe, deren packender Gewalt sich wohl niemand zu entziehen vermochte und die sicher allen Hörern noch lange im dankbar bewahrenden Gedächtnis lebendig bleiben wird. Das Soloquartett war mit Wanda Schnitzing (Sopran), Elisabeth Schaumburg (Alt), Hanns Nietan (Tenor) und Franz Reisinger (Bass) bestens besetzt. Der Vollständigkeit halber seien noch zwei Liederabende erwähnt, einer, den Max Giesswein-Berlin in der Zentralhalle, und der andere, den die Konzertsängerin Gerty Schmidt im Fürstensaale des Kristallpalastes veranstalteten. Am Klavier wirkten im ersten Abend Walter Pfitzner-Berlin und im zweiten Christine Werner-Dessau.

Ernst Hamann

Leipzig Zu einem gemeinsamen Konzert hatten sich die rumänische Kammersängerin Ella Gmeiner und die weithin bekannte Pianistin Else Gipser zusammengetan. Die Sängerin, ein Mezzosopran-Alt, hat, wie man so sagt, ein „Bombenmaterial", das an und für sich so gross ist, dass man im Kaufhaussaal ein Urteil über seine eigentliche Tragfähigkeit nicht erhalten konnte. Trotz der Grösse der Stimme kann man aber gegenwärtig von wirklichem Glanz und Klangreiz nicht mehr reden. Und dennoch vermochte man ihr gefesselt zuzuhören; denn gern nahm man als Ersatz dafür die reife Geistigkeit ihrer Vorträge entgegen. Die Mitwirkende Else Gipser schien diesmal nicht ihren guten Tag zu haben. Wir hatten schon mehrfach Gelegenheit, sie als schön lyrisches Klaviertalent hochzuschätzen. Diese Seite war auch diesmal ihre Stärke, wie besonders die liebevolle Darlegung einiger Lisztscher Stücke, wie auch viele intime Stellen in Beethovens Edur-Sonate op. 109, erwiesen, doch wollte es ihr, vielleicht infolge nervöser Hemmungen, nicht recht gelingen, in die Tiefen Beethovenscher Wesensart vorzudringen. Warum brachte uns übrigens Frau Gipser, wie wir's doch von früher her von ihr gewöhnt sind, nicht ein paar gute unbekannte Werke neuer Tonsetzer von ihrer weiten Reisen mit?

Im Kaufhaussaal debütierte am folgenden Tag ein junger Geiger namens Gustav Fritzsche. Dass er gleich mit zwei der anspruchvollsten Konzerte ins Gefecht ritt (Beethoven und Tschaikowsky), zeugte an sich von einem liebenswerten Wagemut. Man hätte es aber doch wieder lieber gesehen, wenn er sich mit weniger anspruchsvollen Werken begnügt hätte; denn besonders Beethoven bedarf nicht nur eines tüchtigen Studiums, wovon Fritzsche eine ansehnliche Strecke hinter sich hat, er bedarf vor und nach allem einer geistigen Erfassung, wie sie Spieler in dem Alter des Konzertgebers nur in ganz seltenen Fällen besitzen können. Fritzsche vermochte mit seiner schönen, wenn auch noch nicht blitzblanken Technik und seinem ziemlich schmächtigen Ton jedenfalls mehr aus Tschaikowsky herauszuholen, denn aus dem menschlich vielseitigsten Klassiker. Noch gab's an dem Abend ein zweites Debüt, nämlich das des Dirigenten Max Wünsche. Der vielseitige Musiker entledigte sich gerade seiner schwierigsten Aufgaben, der Begleitung des Geigers, mit bemerkenswertem Geschick. Als Einleitung des Abends bot er Cherubinis Ouvertüre „Die Abenceragen", deren Ausführung, von einigen Schwerflüssigkeiten des Anfangs abgesehen, einen guten Eindruck hinterliess. Das Winderstein-orchester war tüchtig auf dem Posten.

Aus dem Programm des Max Schillings-Abends, den die Kammersängerin Johanna Dietz mit dem Komponisten veranstaltete, hörte ich eine Anzahl früherer Werke: in der Mehrzahl Stücke von schönen Stimmungswerten, deren Erfinder sich etwa auf einer Linie zwischen der Frühromantik und dem Liederkomponisten Wagner bewegt. Mehrere davon verdienten häufiger in den Liederabenden gehört zu werden. Die Wesensart der Sängerin meidet in vornehm künstlerischer Weise alle Aufdringlichkeit des Vortrags und erfreut dabei durch feine geistige Durchdringung des musikalischen und dichterischen Stoffes. Ihre gesanglichen Mittel sind von Natur gut und trefflich geschult; nur müsste sie darnach streben, den Ton noch freier zu bilden. In dem Komponisten lernte man einen Künstler kennen, der am Klavier mehr geistig fein darstellt und sorgsam gliedert als mit einem reichen Innenleben alle Abstufungen des Klaviertons erschöpft.

Das Rebner-Quartett, das nach der Krisis im vorigen Jahr nun glücklicherweise doch erhalten geblieben ist und jetzt aus den Herren Rebner, Hauser, Kunkel und Maas besteht, machte einen neuen Vorstoss auf die Leipziger musikalischen Kreise. Schade, dass sie das ohnehin so lange Programm (Mozart, Esdur-Quartett, Köchel No. 428, C. Franck Ddur-Quartett und Schumann, Esdur-Quintett) aus nicht ersichtlichen Gründen gerade mit dem Schumannschen Werk abschlossen. Wenn irgend möglich, sollte ein Stück, das die größte Teilnahme am Abend beansprucht, in die Mitte genommen werden, wo es der noch mehr beschäftigten Kritik wie denjenigen Zuhörern, die leicht ermüden, am wenigsten entgehen kann. So musste ich mir diesmal auch von einem Gewährsmann berichten lassen, dass der Klavierspieler, Herr Prof. Walther Bachmann, seinen Anteil mit reifer Gestaltung und gesunder Kraft durchgeführt habe. Von den Mitgliedern der Vereinigung selbst ist jedes einzelne, ihr Vorgeiger an erster Stelle, ein tüchtig geschulter, temperamentvoller Musiker. An den nicht durchweg guten Instrumenten mochte es zum grössten Teil liegen, dass die Filigranarbeit in Mozarts Werk nicht so fein erschien, wie man sie sich wünschen mochte; auch waren hier die Akzente stellenweise übermässig betont. Doch erfreute schon bei Mozart der fortreissende Schwung und der strenge Rhythmus. Dazu kam bei dem schönen, aber überlangen Quartett von Franck eine häufig fast orchestral zu nennende Tonfülle. All diese Vorzüge stempeln die Vereinigung zu einem der tüchtigsten Streichquartette.

Der Name Eugen d'Albert hatte, trotz der Versicherung, es sei sein letztes Auftreten in Leipzig, diesmal nicht die grosse Menge Zuhörer in die Alberthalle gelockt wie im vorigen Jahr; kaum die Hälfte der Plätze des freilich recht grossen Rundraums sah man besetzt. Vielleicht war das auch mit der Grund dafür, dass der berühmte Spieler nicht in Stimmung zu sein schien. Wer ihn kürzlich im Gewandhaus, wer ihn voriges Jahr, geschweige denn vor Jahren gehört hat, muss sich bitter enttäuscht fühlen von der Ungebundenheit, womit er über die Tasten an den Fortissimostellen herfiel. Gewiss lässt die Akustik in der ungenügend besetzten Alberthalle reichlich zu wünschen übrig, doch ist es unmöglich, dass sie den Klavierton so beeinflussen

kann, dass er, wie bei d'Albert, im Fortissimo stumpf und trocken klingt, das war lediglich auf ein Übermass von physischer Kraftverschwendung des Spielers zurückzuführen. Selbstverständlich fühlte man trotz allem durch seine Vorträge die alte starke Persönlichkeit hindurch, gewiss werden auch heute noch nur wenige mit dieser starken Persönlichkeit rivalisieren können. Aber sein Spiel nimmt jetzt leider dem feiner Empfindenden alle Illussion, wenn er sieht, wie der Pianist alles auf eine wahre Kraftmeierei hinaus spielt. Sein Programm schloss Werke von Bach, Beethoven, Schumann, Liszt, Korngold, Gernsheim, Debussy und ihm selbst ein. Die kleinen Korngoldschen Stücke (Wichtelmännchen und Epilog aus den Märchenbildern) sind übrigens, wenn auch nicht persönlich, so doch wenigstens naiver als seine grossen Werke erfunden. D'Albert spielte die Stücke der Lebenden deshalb bedeutend besser als die andern Werke, weil sie wegen ihres geringen Umfangs gross angelegter Steigerungen so gut wie ganz entbehrten, also gar keine Gelegenheit zu zügellosem Überschwang boten. Wir hoffen, dass der Künstler doch noch einmal nach Leipzig kommen wird, schon deshalb, damit er die grosse Scharte wieder auswetzt und das Bild des Abschieds freundlichere Eindrücke hinterlässt.

Dr. Max Unger

Der junge Ire Francis Quarry hat das Bmoll-Konzert von Tschaikowsky bereits vor etwa acht Jahren bei seiner Abgangsprüfung am hiesigen Kgl. Konservatorium trefflich gespielt; auch an seinem diesjährigen Klavierabend legte er es (ausser zwei andern Standwerken der Literatur, von Liszt in Adur und Beethoven in Esdur) als Schlussnummer vor. In einem Klavierabend, den Quarry vor ein paar Jahren gab, schnitt er auffallenderweise weniger günstig ab — vielleicht, weil sich sein Programm mehr in lyrischer Richtung bewegte. Obgleich die Innerlichkeit des Spiels auch heute noch nicht seine stärkste Seite ist, bedeutete sein diesmaliges Auftreten dennoch einen durchschlagenden Erfolg. Man sah, daß er sich trotz allem kräftig weiterentwickelt hatte. Konnte man schon früher an dem schwungvollen Flügelschlag seines Vortrags, der auf einer tüchtigen Technik (besonders fabelhafte aus dem Unterarm geschüttelte Oktaven) beruht, seine helle Freude haben, so sah man nun seine stärksten Seiten in noch vorteilhafterem Licht. Die Aufnahme war herzlich. Ein wundervoller Blüthner und Windersteins sichere Leitung taten dem Pianisten gute Dienste. —n—

Im achten Philharmonischen Konzert hörte man als Eingangsnummer die Kleist-Ouvertüre von Richard Wetz in einer Wiedergabe, die Prof. Winderstein und seiner trefflichen Kappelle alle Ehre machte. Das Stück ist für Leipzig nicht neu. Schon vor einigen Jahren brachte es im Gewandhause dem Komponisten verdienten Erfolg ein. Wetz kann nicht nur etwas ordentliches, er weiss auch etwas zu sagen — und das ist beim Komponisten immerhin doch etwas „Wichtiges". Den Vogel schoss an diesem Abend Kammersänger Walther Kirchhoff aus Berlin ab, der besonders als Wagnersänger („Preislied" aus den „Meistersingern", Gralserzählung aus „Lohengrin") einen wahren Beifallsorkan entfesselte. In der Tat ist er ein begnadeter Tenor von warmer, ungekünstelter Empfindung und frisch zugreifender Sinnlichkeit. Auch Augusta Cottlow, eine kleine kluge Amerikanerin mit sehr geschmeidigen Fingern, die im Piano wieselartig über die Tasten huschten, im Forte aber eine staunenswerte Kraft entwickelten, erspielte sich mit dem zweiten Klavierkonzert von Mac Dowell einen vollen Erfolg. In „gleichem Schritt und Tritt" ging mit ihr das Windersteinorchester, das an diesem Abend überhaupt wieder auf hoher Warte bezüglich seiner Leistungen stand. Die Tannhäuser-Ouvertüre mit dem hinzukomponierten Bachanale kam wie aus einem Gusse heraus.

Die Pianistin Una Bourne hat zunächst ein fabelhaftes Gedächtnis, das ihr nicht nur ermöglicht, in zwei Dutzend Solostücken vom alten Graun bis in die neueste Zeit zu schweifen, sondern auch die Lieder ihrer mitwirkenden Schwester in Apoll Mona Mac Caughey ohne Zuhilfenahme von Noten zu begleiten — ein Experiment, das wir durchaus nicht billigen, denn auch der Liedertext ist für die Begleitung wichtig. Sodann hat Una Bourne aber auch etwas Tüchtiges gelernt, ist technisch auf der Höhe und geistig überaus rege, was man von der Sängerin nicht sagen kann. In englischen und deutschen Liedern zeigte sie sich wohl als Dame von Geschmack und Bildung, aber ihr Vortrag kräuselt das ewige Meer der Leidenschaft kaum mit einer Welle und die Stimme verrät einen so grossen Mangel an sinnlicher Schönheit und technischem Schliff, dass man ihr keinen Empfehlungsbrief mitgeben kann.

Einen Liederabend gab Ilona Durigo im Kaufhaussaale: eine Künstlerin — man muss vorsichtig mit diesem Worte sein — mit einem überaus wohllautendem Mezzosopran von edlem klingenden Körper und schöner Rundung, der sich aber auch der feinsten Verkörperung des Fühlens und Denkens zu assimilieren vermag. Sie bot ein Füllhorn duftiger Blumen von den Beeten alter Meister und aus den Gärten Brahms', Griegs und Schuberts, dessen „Litanei" und „Nachtviolen" mit ganz auserlesenem Reiz vorgetragen wurden. Herr Prof. Fritz von Bose begleitete ausserordentlich feinsinnig. ♭

Strassburg i. Els. Im 7. Städtischen Abonnementskonzert gab es eine Uraufführung: die Gdur-Sinfonie des elsässischen Tondichters M. J. Erb, die unter Professor Pfitzners grosszügiger Leitung einen starken Erfolg davontrug. Im formalen Aufbau sich an die durch die Klassiker der Sinfonie festgelegten Tradition haltend, ist sie jedoch inhaltlich durchaus modern gehalten. Modern in ihrer orchestralen Sprache — indem Erb vorzüglich zu instrumentieren versteht — modern in der Harmonik (vielleicht sogar darin manchmal zu weitgehend) und modern in der „Freiheit" der thematischen Entwicklung. Sieht man von der nicht ganz glücklich berechneten „Ökonomie" in der Längenausmessung ab (das Werk nimmt fast eine Stunde Aufführungsdauer in Anspruch), die sich vielleicht durch einige Kürzungen korrigieren lässt, und sieht man von einigen ein temperamentvolles frisches Draufgängertum bekundenden gar zu grellen Klangeffekten ab, so kann man dem neuesten Werke Erbs eine hohe künstlerische Bewertung zubilligen und sein Bekanntwerden in weiteren Kreisen nur befürworten. Ein hoher dithyrambischer Schwung, freudige von keinem Pessimismus angekränkelte Lebensbejahung belebt das ganze Werk, das wie eine Apotheose menschlichen Ringens und Kämpfens bis zum endlichen Siege anmutet, wenn es Erb auch (übrigens zu Unrecht) abgelehnt hat, seiner Sinfonie ein Richtlinien gebendes Programm mit auf den Weg zu geben. Durch die beiden ersten Sätze geht ein dionysischer Zug, während die beiden letzten Sätze mehr in appollinischer Abgeklärtheit auf hohe Ideale gerichtete Anschauungen zum Ausdruck bringen. Gedankengehalt, originelle thematische Erfindung der Hauptmotive, die meist auf der ja jetzt oft zur Anwendung kommenden Ganztonleiter beruhen, eine reiche Polyphonie in fesselndem, zuweilen nur zu stark aufgetragenen, meist aber blendenden Orchestergewande brachten dem Werke und dem anwesenden Autor einen vollen Erfolg.

Am gleichen Abend verabschiedete sich Eugen d'Albert, der dem Konzertleben Valet sagen will, vom Strassburger Publikum, das ihm so oft und seiner vollendeten Klavierkunst Triumphe bereitet hat Er spielte wieder das Esdur-Konzert von Beethoven, mit dem er seinen Weltruf begründet hat und das nun für uns zu seinem Schwanengesang geworden ist und das ihn, seine ganze Persönlichkeit so zusammengehörig in Erinnerung halten lässt wie Joachim mit Beethovens Violinkonzert. Unbeschreiblicher Enthusiasmus war das Ergebnis seines Vortrags, der erst nach zwei grösseren Zugaben beschwichtigt werden konnte. Die darauffolgende „Schauspielouvertüre" des jungen Korngold fand am Ende des Konzertabends infolge des zu lang geratenen Programms und bereits eingetretener Ermüdung des Publikums, das grösstenteils von der Wunderkindschaft ihres Schöpfers keine Kenntnis hatte, wenig aufmerksame Teilnahme und fiel ziemlich stark ab. Stanisl. Schlesinger

Noten am Rande

Neues über das Verhältnis Nietzsches zu Wagner. Im „Mercure de France" veröffentlicht Henri Albert einige Bruchstücke, die für die Geschichte der Beziehungen zwischen Nietzsche und Wagner von Wert sind. Bekanntlich hat Nietzsche den endgültigen Bruch mit dem von ihm früher geradezu vergötterten Meister im Jahre 1888 vollzogen, als er seinen berühmten „Fall Wagner" veröffentlichte. Die

von Albert mitgeteilten Stücke beweisen nun aber, dass bereits seit vollen 14 Jahren Nietzsche Wagners Persönlichkeit und Kunst mit kritischen Augen zu betrachten und Vorbehalte dagegen zu machen begonnen hatte. Es handelte sich damals um die Errichtung des Bayreuther Theaters, die an Geldmangel zu scheitern drohte. Die Frage, die Nietzsche sich in diesem Augenblick vorlegte, war die, ob, wenn diese Unternehmung wirklich scheiterte, damit auch die Gefahr gegeben war, daß die ganze künstlerische Wiedergeburt, auf die man hoffte, zunichte würde. Auf diese Frage gab Nietzsche sich selbst die napoleonische Antwort: „Was liegt an Bayreuth?“ In seinen Augen ist das Theater nur eine rohe Kunstform, die die Deutschen nicht ernst nehmen können. Die wahre Musik ist ihm bereits damals die Beethovens und Bachs. Wagner erscheint ihm nicht sowohl als Musiker, wie als ein geborener Schauspieler; er findet ihn in einer ähnlichen Situation, wie Goethe, der Maler war, ohne die Hand eines Malers zu besitzen. Wagner, so bemerkt er weiter, drängt nach einer Vereinigung aller Künste der Dichtung, der Musik, des Dramas, um zur Wirkung zu gelangen; er strebt zu sehr nach dem Effekte, er missbraucht die Kontraste und seine Ekstasen sind erzwungen. „Ich habe oft die musikalische Gabe bei Wagner bezweifelt. Wagner ist vor allem eine Herrschernatur, aber er ist für einen Deutschen zu unbescheiden: man denke an Luther, unseren Flügelmann!“ Die Bayreuther Sache nahm dann eine neue Wendung, indem die Teilnahme Königs Ludwigs II. den Plan rettete. Nietzsche wurde damals mit beauftragt, das Programm zu entwerfen, das im Jahre 1876 die Einweihung des Theaters begleiten sollte. Die von Henri Albert mitgeteilten Aufzeichnungen kamen in diesem Schriftstücke natürlich nicht zur Verwendung; sie verblieben in seinen Entwürfen; aber sie bezeugen unwiderleglich, daß die Entfremdung zwischen dem Philosophen und dem Musiker bereits zu jener Zeit weit vorgeschritten war.

Zum Andenken an den Kreuzkantor Gottfried August Homilius schreibt der Dresdner Anzeiger: In diesen Tagen waren 200 Jahre verflossen, seitdem Gottfried August Homilius zu Rosenthal bei Königstein geboren wurde. Er war ein Schüler Bachs und einer der bemerkenswertesten Vertreter der deutschen Musikkultur des 18. Jahrhunderts. Die Zeit seiner Dresdner Wirksamkeit bedeutete nicht nur einen Höhepunkt des Kreuzchores, sondern der Dresdner Kreuzschule überhaupt. Dreissig Jahre lang hat er das hiesige Kreuzkantorat verwaltet; vorher war er Organist der Frauenkirche. Zu seinen Schülern gehörten die Kreuzschul-Alumnen Christian Ehregott Weinlig (der spätere Kreuzkantor) und Joh. Adam Hiller. Letzterer erlangte später als Leipziger Thomaskantor und Gründer der Gewandhauskonzerte eine ganz besondere Bedeutung für das deutsche Musikleben. Die Lieder seiner „Singspiele“ bildeten den Ausgangspunkt der Hochblüte des deutschen Liedes und regten notorisch Goethe zu seinen volksmässigen lyrischen Dichtungen an. Homilius hat, mit Ausnahme einer italienischen Kantate und eines Klavierkonzerts mit Streichinstrumenten, ausschliesslich kirchliche Kompositionen geschrieben; die meisten für den Kreuzchor, der noch heute einige wertvolle Handschriften von ihm aufbewahrt. Im ganzen sind von dem Tonsetzer erhalten: 14 größere Oratorien und Passionsmusiken, 105 Kantaten, 42 Motetten und Gesänge a cappella und Kompositionen für Orgel. Das Beste schuf er unzweifelhaft auf dem Gebiete des unbegleiteten polyphonen Gesanges. Seine Motetten sind in ihrer Art unübertrefflich. Trotz ihrer kunstreichen und strengen kontrapunktischen Arbeit zeigen sie einen sehr leichten, flüssigen Stil, Reichtum in der Erfindung, schöne Melodik und meisterhafte Deklamation. Sie sind kräftig, gesund, einfach und würdevoll und verbinden alle Eigenschaften, die ihnen eine gewisse Volkstümlichkeit sichern müssen. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen unter ihnen zwölf Magnifikats (vier-, sechs- und achtstimmig), deren vom Komponisten selbst geschriebene Partitur die Notenbibliothek der Kreuzkirche besitzt. Sie vereinigen alle genannten Eigenschaften im höchsten Masse und sind geradezu charakteristisch für Homilius' Stil (Karl Held). Diese Magnifikats blieben bis jetzt Manuskript, werden aber voraussichtlich noch in diesem Jahre in den Denkmälern deutscher Tonkunst veröffentlicht. Die Kreuzkirche wird ihres ehemaligen Kantors in mehreren Sonnabendvespern demnächst gedenken, desgleichen die Ortsgruppe Dresden der Internationalen Musikgesellschaft in einem Vortragsabend. Die Gemeinde Rosenthal hat vor mehreren Tagen eine Homilius-Gedenkfeier veranstaltet.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Siegfried Wagner hat unter dem Titel „Der Heidenkönig“ ein neues Bühnenwerk vollendet und in Druck gegeben.

Berlin. Anna Hesse, die bekannte Berliner Sopranistin und Mitglied der „Künstlergruppe“, sang Ende Januar in Frankfurt a. M., Wiesbaden und Darmstadt mit grossem Erfolg.

— Professor Hugo Becker, der bekannte Violoncellmeister der Königl. Akademie in Berlin, dessen pädagogischer Tätigkeit eine grosse Zahl von Cellisten ihren Ruhm verdankt, feiert am 13. Februar seinen 50. Geburtstag.

— In der letzten Mitgliederversammlung der Vereinigung Berliner Architekten wurde der Entwurf des Geh. Baurats Ludwig Hoffmann für das neue Opernhaus eingehend besprochen. Das Urteil der Sachverständigen war dem Projekt recht ungünstig. Sowohl in bezug auf die Feuersicherheit wie auf die Verkehrsmöglichkeit herrschte die Meinung vor, dass der Hoffmannsche Entwurf eine erhebliche Verschlechterung gegenüber der Regierungsskizze bedeutet. Es wurde ein Ausschuss eingesetzt, der sich eingehend mit den Plänen beschäftigen und schleunigst eine neue Eingabe an das Abgeordnetenhaus unter sachlichen Darlegung der grundsätzlichen Fehler ausarbeiten soll. In einer ausserordentlichen Versammlung soll dann über die Angelegenheit Beschluss gefasst werden.

— Kapellmeister Adolf Göttmann in Berlin erhielt den Titel Königlicher Musikdirektor. Göttmann ist Vorsitzender des Berliner Tonkünstlervereins und gründete 1903 den Zentralverband deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine.

Camenz. Prinz Friedrich Wilhelm von Preussen, als ein begeisterter Freund klassischer Musik und besonders als ein Förderer der Kunst J. S. Bachs pflegt in dem Schloss Camenz (Schlesien), wo er als Landrat des Kreises Frankenstein residiert, alljährlich ein Konzert zu veranstalten. Am 10. Januar d. Ja. fand dort wiederum eine derartige musikalische Aufführung statt, die ausschliesslich der Bachkunst gewidmet war, und zwar den Kantaten. Prinz Friedrich Wilhelm hatte es unternommen, aus dem Kantatenschatz sechs Nummern weihnachtlichen Inhalts (No. 63, 133, 40, 122, 153, 41) herauszusuchen und diese zu einer Art neuen Weihnachtsoratoriums zusammenzustellen; in einer Einführung zu dem Programm hatte er sich über das Wesen der Kantate verbreitet. An der ersten Aufführung des Werks waren unter der musikalischen Leitung des Kapellmeisters Hermann Behr (Breslau) beteiligt: das verstärkte Orchester des Breslauer Orchester-Vereins und der verstärkte Kirchenchor von St. Maria Magdalena-Breslau und als Solisten Therese Schnabel-Behr (Berlin) Alt, Margarete Loewe (Berlin) Sopran) George A. Walter (Berlin) Tenor und Arthur van Eweyk (Berlin) Bass. Es war ein Kunsterlebnis reinster und schönster Art.

Dessau. Im Herzoglichen Hoftheater gelangte am 1. Febr. Hector Berlioz' „Benvenuto Cellini“ zur dortigen Erstaufführung. Bei prächtiger äusserer Ausstattung in Dekorationen und Kostümen, in trefflicher Rollenbesetzung, mit Leonor Engelhard (Cellini) und Marcella Röseler (Teresa) in den Hauptpartien, bei künstlerisch trefflicher Orchesterleistung — auch der Chöre sei lobend gedacht — erzielte das schöne, aber ungemein schwierige Werk unter Generalmusikdirektor Mikoreys hingebender Führung einen durchschlagenden Erfolg. E. H.

Düsseldorf. In der Stadtverordnetensitzung zu Düsseldorf wurden 62000 M. für Instandsetzung des Bühnen- und Zuschauerhauses des Stadttheaters bewilligt. Bei dieser Gelegenheit wurde mitgeteilt, daß man mit dem Plan umgehe, in Düsseldorf ein besonderes städtisches Opernhaus zu errichten, während das jetzige Stadttheater, in dem bisher Oper und Schauspiel gegeben wurden, dann ausschliesslich für das Schauspiel verwandt werden soll. Das jetzige Stadttheater hat im Laufe der Zeit schon etwa $1/4$ Mill. Mark an Umbaukosten verursacht.

München. Dr. Carl Ludwig Lauenstein (München), dem bekannten Konzertsänger und Mitglied der „Künstlergruppe", wurde, beim Hofkonzerte in Luxemburg, das Ritterkreuz erster Klasse des Verdienstordens Adolphs von Nassau verliehen.

Paris. Richard Strauss' neues Ballett „Josephs Legende", Text von Harry Graf Kessler und Hugo v. Hofmannsthal, wird im Mai an der Grossen Oper in Paris durch das russische Ballett Serge de Djaghilews zum ersten Male aufgeführt.

Salzburg. Das diesjährige Salzburger Musikfest bringt: am 12. August: Festgottesdienst im Dom, Mozartmesse, feierliche Eröffnung des neuen Mozarthauses und Enthüllung des Standbildes von Prof. Hellmer; am 13. August: Konzert der Wiener Philharmoniker: unter anderem Sinfonien Esdur von Mozart, Cmoll von Beethoven, Dirigent: Artur Nikisch; abends: Don Giovanni (italienisch) mit Lili Lehmann, Geraldine Farrar, Johanna Gadsky und anderen, Dirigent: Carl Muck; am 14. August: Kammerkonzert (Quartett Busch und Prof. A. Grünfeld), Freilichtaufführung im Naturtheater von Mirabell: Orpheus von Gluck (Grossherzogl. Darmstädter Hoftheater und Duncan-Schule); am 15. August: Konzert der Wiener Philharmoniker: Sinfonien von Haydn, Mozart (Gmoll), Schubert (Cdur), Dirigent: Carl Muck; abends: Don Giovanni; am 16. August: Freilichtaufführung, Mozarts Bastien und Bastienne, Les Petits Riens und anderes; am 17. August: Konzert der Wiener Philharmoniker: Sinfonien von Mozart (Jupiter), Bruckner (Neunte) und andere, Dirigent: Artur Nikisch; abends: Freilichtaufführung, Orpheus von Gluck; am 18. August: Mozartkonzert, Orgelphantasie, Klavierkonzert, Klarinettekonzert, sechs deutsche Tänze; abends: Die Entführung, Gastspiel der Wiener Hofoper; am 19. August: Don Giovanni; am 20. August: Mozarts Cmoll-Messe; abends: Die Entführung.

Schwerin. Wagners „Rienzi" soll in Schwerin nach der von Felix Mottl wiederhergestellten Originalpartitur aufgeführt werden.

Stuttgart. Für das Sinfoniehaus, das auf der Karlshöhe in Stuttgart errichtet werden soll, hat der Architekt Ernst Haiger in München den Entwurf vollendet. Die Fertigstellung wird zur Feier des 150. Geburtstages Beethovens im Jahre 1920 erwartet. Die Anlage zeigt einen griechischen Tempel mit einer sich anschliessenden Apsis. Diese wird von den Räumen für den Direktor, den Dirigenten, für Chor und Orchester eingenommen. Diese Räume schmiegen sich der Apsis an und lassen einen halbkreisförmigen Raum frei, der für den sichtbaren Standort des Chores während der Aufführungen bestimmt ist. Unmittelbar vor dem Chor ist der Standort der Solisten, die über das versenkte Orchester hinweg zu singen haben, das unmittelbar zu ihren Füssen sich befindet. Den Raum des Chor- und Orchesterapparates trennt ein Gitter vom Zuschauerraum. Innerhalb des Tempels soll jedes schallfangende Material vermieden werden. An Aufbau- und Massengruppierung schliesst sich der Haigersche Entwurf eng an klassische Vorbilder an; seine Linienführung erinnert an griechische Tempel der klassischen Periode, mit dem Unterschiede, dass an Stelle der Säulen Pilaster getreten sind, die in Höhe des ornamental durchgebildeten Kapitellen endigen. Der hohe Hauptbau, der den Saal umschliesst, ragt kräftig empor; gesondert vorspringende Eingangsbauten tragen den Saalkörper. Die Decke ist einfach kassettiert. Zwischen Wand und Decke zieht sich ein Figurfries hin.

Weimar. Die Verwaltung des Lisztmuseums in Weimar ist mit der Herstellung eines umfassenden Liszt-Kataloges beschäftigt, in dem mit den gedruckten Ausgaben der Werke Liszts auch alle erreichbaren Handschriften des Meisters und ihre Besitzer genannt werden sollen. An die Eigentümer Lisztscher Handschriften (auch Abschriften von fremder Hand mit Listzschen Korrekturen kommen in Betracht) ergeht die Bitte, Mitteilungen an Hofkapellmeister Raabe in Weimar, Wildenbruchstrasse Nr. 22, zu übersenden.

Neue Lieder

Iver Holter, op. 18: Quartett (Gdur) für zwei Violinen, Viola und Violoncello. (Kleine Partitur M. 1,— netto; Stimmen M. 6,— netto.) Leipzig, Gebrüder Reinecke.

Wie die meisten nordischen Komponisten der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit, so ist auch Iver Holter, seinem neuen Quartett nach zu schliessen, ein getreuer Anhänger der Frühromantik. Er ist es als Harmoniker in dem leichten Fluss seiner Akkordik, er ist es als Rhythmiker in der häufigen Mendelssohnschen Selbstverständlichkeit des Rhythmus, als Melodiker in der weichen, schmiegsamen Erfindung. Aber auch von Brahms trennen ihn besonders in letzter Hinsicht — wie die Neigung zu schwungvollem Gedankenpflug und die oftmals in weiten Bogen ausholende Melodik zeigt — keine Welten. Damit ist schon gesagt, dass Holter kein Tüftler ist, keiner der Augen- und Papiermusik schreibt. Ohne zu spintisieren, greift er am liebsten ins Volle. So gleich im ersten Satz des Gdur-Quartetts: Zwei lange Akkorde als Einleitung und das erste Thema (Allegro molto moderato) setzt bereits ein und spinnt sich nur 26 Takte fort, um schon von dem anfangs in die Cellostimme gelegten zweiten Thema abgelöst zu werden, das nach etwas längerer, aber auch noch knapp anzusprechender Ausgestaltung zur kunstreichen Durchführung hinüberführt. Auch die andern vortrefflich gearbeiteten Sätze sind in die klassische Sonatenform eingehüllt: Der zweite ist ein sehr gehaltvolles Poco Adagio, der dritte, Appassionato ma non troppo Allegro, eine Art Mazurka, die von rhythmischem Leben pulsiert und im Trio in eine hübsche Musette hinüberläuft, und der vierte — nach einer mässig langen Lento-Einleitung — ein mit einigen Freiheiten in der Form eines „ersten Satzes" gehaltenes flottes Allegro vivace im Alla breve-Takt. Streichquartettvereinigungen, denen um eine gesunde Kost zu tun ist, sei das Holtersche Werk zu fleissigem, hingebendem Studium warm ans Herz gelegt. Es ist von mittlerer Schwierigkeit, kann also auch von guten Dilettanten sehr wohl ohne allzu grosse Anstrengung beherrscht werden.

Heinrich Sthamer, op. 11: Gesänge von verlorener Liebe (Gedichte von Prinz Emil zu Schoenaich-Carolath) für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte (Orchesterpartitur M. 6,— netto; Orchesterstimmen M. 12,— netto; mit Begleitung des Pianoforte M. 3,—). Leipzig, Gebrüder Reinecke.

Der junge Hamburger Komponist Heinrich Sthamer, ein Schüler von Emil Krause und Stephan Krehl, ist wie in andern mir von ihm bekannten Werken, so in seinen „Gesängen von verlorener Liebe" auf musikalisches Neuland bestrebt, ohne dem unfrohen musikalischen Mammutismus, dem zähschleimigen Chromatismus zum Opfer zu fallen. Denn es ist zweifellos: Was er schreibt, ist nicht als „interessante" Augenlektüre, sondern als Ohrenmusik erdacht, seine Melodien sind, wenn auch nicht gerade leicht, so doch sanglich im modernen Sinne geschrieben. Sein Orchestersatz ist vortrefflich, mit seiner ausgezeichneten Beherrschung und Verwendung der Instrumente und ihrer Effekte gemahnt er an den Straußschen (s. beispielsweise die Darstellung

des Windes und Regens von der 5. bis 10. Seite der Partitur). Nicht minder geschickt gibt sich aber auch der Klaviersatz, wofür als Beispiel auf die gleiche Stelle (Ausgabe für Pianoforte, besonders vom letzten System der dritten Seite ab) verwiesen werden soll. Der schöne romantische Text des Prinzen Emil zu Schönaich-Carolath führt in vier Gedichten (I. Es ragt die Stadt; II. Es graut der Morgen; III. Einmal noch sag' mir; IV. Waldvogel) in neuer Weise das alte Lied des heimkehrenden Wanderers vor Augen, der sich von seiner Liebsten vergessen findet und sich wieder mit dem Waldvogel auf Nimmerwiederkehr hinausschwingt in die Fremde. Deklamatorisch ist der Text übrigens fast durchgängig ausgezeichnet behandelt. Auf die Gesänge, die bereits auf der vorletzten Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Danzig mit gutem Erfolg aufgeführt wurden, seien besonders solche Sänger, die über einen hohen Bariton oder auch einen nach der Tiefe hin klangvollen Tenor gebieten, die ausserdem eine tüchtige musikalische Schulung und dramatische Gestaltungskraft besitzen, nachdrücklich verwiesen. Bei der Wiedergabe mit Klavierbegleitung ist auf einen tüchtigen Pianisten Obacht zu geben.

Dr. Max Unger

Schweikert, Margarete, op. 4. Lobe den Herren, f. Sopran oder Tenor mit Begleitung von Violine und Orgel. M. 1.50. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Ein gutgearbeitetes Stück, ohne nennenswerte Schwierigkeiten, das bei kirchlichen Festfeiern bald Verwendung finden wird.

Hagedorn, Thomas, op. 31. Nr. 1. Kreuzhymnus, f. eine Singstimme und Orgel oder Harmonium. 60 Pfg. P. Pabst, Leipzig.

Dem gläubig schlichten Liede entspricht die choralmässige innige musikalische Einkleidung, die ihm der Komponist verliehen.

E. Rödger

Neue Studienwerke für Klavier

Lazarus, G., op. 157. 24 melodische Stücke in Etüdenform (2 Hefte je M. 2,—). Leipzig, Steingräber Verlag.
Höhne, Hans, op. 9. Acht instruktive Klavierstücke. M. 1,50. Ebend.
Kruse, Wilh., op. 28. Lyrische Stimmungsbilder. Neue nach der Schwierigkeit geordnete, mit Phrasierung und Fingersatz versehene Unterrichts- und Vortragsstücke für das Klavier zu zwei Händen. M. 1,—. Münster i. W., Ernst Bisping.

G. Lazarus, der bekannte Tonsetzer einer grossen Anzahl technischer und unterhaltsamer Musik fürs Klavier, legt in den oben angezeigten „24 melodischen Stücken in Etüdenform" von neuem Zeugnis davon ab, wie pädagogisch geschickt und doch immer anziehend er erfinden und schreiben kann. Ohne dass der kleine Zögling die Absicht des Etüdenhaften merkt, wird er hier in die vielfach abgewandelte Technik der unteren Mittelstufe eingeführt. Jedes Stück ist mit einer hübsch erfundenen Überschrift versehen. Im allgemeinen ist die bei Etüden übliche Regel angewandt worden, dass ein und dieselbe Studie eine bestimmte technische Figur in beiden Händen abwechselnd bringt oder dass diese in zwei einander folgenden Stücken durchgeführt wird, und zwar das eine mal in der rechten, das andre Mal in der linken Hand. Die Stücke ersetzen, wenn richtig gebraucht, die Etüden vollständig und können deshalb der kleinen Welt, die alles, was den Namen Etüde trägt, zu hassen pflegt, getrost dafür in die Hände gelegt werden.

Von der Unterstufe nach der unteren Mittelstufe hinüber führen den Schüler die acht instruktiven Klavierstücke von Hans Höhne. Mit ihrer Bevorzugung der Tanzrhythmen sind sie an und für sich schon für Kinderherzen erdacht. Ihre melodische und harmonische Gefälligkeit, die den Fortgeschrittenen die natürlich recht primitiv anmutet, ist nicht minder aus dem Gesichtskreis der kleinen Welt heraus erfunden. Die Vortragszeichen im engern und weitern Sinne sind nicht bloss ausreichend sondern sogar reichlich angebracht.

Wilhelm Kruses „Lyrische Stimmungsbilder" sind nach ihrer ganzen äusseren und inneren Gestaltung, die die Liedformen und kontrapunktische Stimmführung bevorzugt, aus Schumanns romantischer Welt heraus erfunden worden. Sorgfältig im Satz, nach der melodischen Seite hin anziehend, dürfen sie den Lehrern, die das Schumannsche Jugendalbum gern spielen lassen, zur Abwechslung empfohlen werden.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 14. Februar, Nachm. 1/2 2 Uhr:

Louis Vierne: Allegro und Choral aus der 2. Sinfonie für Orgel op. 20. F. Kiel: 3 Sprüche. E. Fr. Richter: „Siehe, um Trost war mir sehr bange".



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Die Mitgliedsbeiträge sind an das Büro Nürnberg, Adlerstrasse 21 und die Zuwendungen für die Wohlfahrtskassen an die Verwaltung der Wohlfahrtskassen Frankfurt a. Main, Eppsteinerstrasse 6 zu senden.

Der Vorsitzende: Ferd. Meister

Das nächste Heft erscheint am 19. Februar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 16. Februar eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

81. Jahrgang Heft 8

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 19. Febr. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die Flagellanten und ihre Lieder

Von **Fritz Erckmann** (Alzey)

I.

Der Polytheismus war die Religion der Duldsamkeit, und seine Götter, die wie Menschen handelten, erzeugten Mut, Freiheits- und Vaterlandsliebe. Der Theismus dagegen, der von einem zornigen und strafenden Gott lehrte, schuf Demut, Gehorsam, Fasten, Wachen, Beten und Geisseln. Die ursprünglich einfache Religion Jesu wurde mit der Zeit mit Geheimnissen bespickt und erzeugte ein Heer von Schwärmern und Mystikern, das so viele Nachahmer fand, dass in der glänzendsten Epoche der Klosterwelt vier Millionen Menschen es für angenehmer hielten, in behaglicher Ruhe zu beten, zu singen und zu läuten, als zu arbeiten.

Es war eine finstere Zeit, in der Aberglaube, Unwissenheit, Rohheit und Stumpfheit an der Tagesordnung waren.

Die blutige und doch so poetische Zeit der gewaltigen Hohenstaufen war, goldenen Träumen gleich, vorübergeschwebt, und die Verwirrung stieg in Deutschland aufs höchste. Von Karl IV. (1347—1378) hatte man viel erwartet, man sehnte sich nach Ruhe. Aber gerade unter seiner Regierung wurde besonders Deutschland von furchtbaren Drangsalen heimgesucht. Heuschrecken, die das Land verwüsteten, Missernten, die das arme Volk noch ärmer machten, Erdbeben, deren gewaltige Stösse Städte, Dörfer, Dome und Abteien zerstörten, folgten einander. Das schlimmste aber war der schwarze Tod, der, von Schiffen aus der Levante in Italien eingeschleppt, sich im Jahre 1349 mit rasender Geschwindigkeit über ganz Europa ausbreitete und ganze Dörfer bewohnerlos machte.

Viele suchten die Schrecken der Zeit im Lebensgenusse zu vergessen. Viele andere aber fasste der Teufel des Fanatismus. Sie zogen in grossen Scharen durch das Land und geisselten sich unter Absingen von Liedern. Diese Leute nannte man Flagellanten oder Geisselbrüder.

Die Bewegung kam am Ende des Jahres 1260 aus Italien herüber, wo sich die welfische Partei diese Schwärmerei aus politischen Zwecken zu Nutze zu machen schien, fand aber diesseits der Alpen nur geringe Teilnahme und dauerte nach Ottocar von Horneck nur acht Wochen.

Heinrich Stero, Mönch von Altaich, schildert die Flagellanten also:

„Ihre Bussübung war hart zu erleiden, schrecklich und erbärmlich anzusehen, denn sie entblössten ihren Leib vom Nabel an aufwärts und hatten ein gewisses Kleid an, womit sie den untern Teil des Körpers bis auf die Füsse bedeckten, und damit niemand von ihnen erkannt würde, gingen sie mit verhülltem Kopfe und Gesichte einher. Sie zogen je zwei und zwei oder je drei und drei, wie die Geistlichen, hinter einer Fahne oder einem Kreuze, und schlugen sich selbst mit Geisseln drei und dreissig Tage hindurch und einen halben, zum Andenken an die Zeit der Menschheit unsers Herrn Jesu Christi auf Erden, zweimal täglich so lange, bis sie gewisse Gesänge, die sie vom Leiden und Tode des Herrn gedichtet, um die Kirche herum oder in der Kirche vollendet hatten, indem zwei oder drei die Vorsänger machten — — usw."

Nicht allein Bürgerliche, sondern auch Adlige schlossen sich den Büssern an, und gerade ihr Anblick führte den Scharen neue Geissler zu. Nicht jeder wurde aufgenommen. Der Meister war in der Auswahl streng. Doch vermehrte sich der grosse berühmte Zug von Speyer um über hundert Personen, die mit den Übrigen singend und sich geisselnd rheinaufwärts bis Strassburg zogen.

Über ganz Deutschland erstreckte sich die Bewegung und griff sogar in andere Länder über. Kinder entliefen den Eltern; sie schlossen sich den Erwachsenen an und übertrafen diese sogar an fanatischem Eifer. Wahrscheinlich deckt sich diese Kinderbewegung mit dem Kinderkreuzzug und der Sage vom Rattenfänger von Hameln, wie möglicherweise auch die Prozession von Echternach und die Sage vom Veitstanz mit den Zügen der Geissler eins sind. —

Es konnte nicht fehlen, dass lose Leute und Schwindler die Vorteile, deren die Flagellanten zuteil wurden, für ihre eigene Person in Anspruch nahmen. Missbräuche rissen dadurch ein, die solchen Umfang annahmen, dass der Papst gezwungen war, das Geisselwesen ganz zu untersagen, und Zuwiderhandelnde mit dem Bannfluch bedrohte. Trotzdem erhielten sich diese abenteuerlichen Fahrten bis zum Ende des 14. Jahrhunderts, ja, das Konzil von Konstanz erliess noch Verordnungen gegen das Unwesen.

Ottocar von Horneck[1]) sowohl, als ein Ungenannter[2])

[1]) Förstemann, Die christlichen Geisslergesellschaften, S. 39—41.

[2]) Anonymi Chron. Austr. (Rauch, Rerum Austr. Script. T. II. p. 251).

aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts behaupten übereinstimmend, dass die Geissler Lieder sangen:

Ottocar: Ir puozliet sie sungen, und
Anon.: et cantabant devotos cantus.

Diese Lieder waren in deutscher Sprache gehalten; wenn Pulkawa, der seine Chronik auf Befehl Karls IV. aus alten Nachrichten zusammenschrieb, von verschiedenen Sprachen spricht[1]), so meint er die deutsche und slawische, denn die Lieder der Geissler gingen in alle Sprachen der Länder über, wo sie sich selbst zeigten. Ob nun diese Lieder, die damals 1260 erst gedichtet wurden, verwandt sind mit denen der späteren Flagellanten, müsste gänzlich unerörtert bleiben, hätte sich nicht ein Bruchstück von jenem Jahre erhalten, das in einer österreichischen Chronik von 1025—1282, also gleichzeitig, vorkommt[2]):

„Dr slaht üch sere
in cristes ere:
Durch got so lat die sünde mere!"

Da dieselben Zeilen von den späteren Geisslern gesungen wurden, so müssen sich teils durch die Tradition, teils durch Aufrechterhaltung der Bussübungen an manchen Orten Anklänge an die Lieder, vielleicht ganze Lieder der ursprünglichen Geissler erhalten haben.

Die eigentlichen Flagellanten traten im Frühling 1349 auf, Deutschland von einem bis zum andern Ende durchstreifend. Im Herbst desselben Jahres liess die Bewegung nach und verschwand im Jahre 1350.

Friedrich Klosener, ein Zeitgenosse der Geisslerbewegung, dessen Strassburger Chronik[3]) mit dem 8. Juli 1362 endigte und dessen Bericht über die grosse Geisselfahrt sehr unvollständig aus seinem Fortsetzer Jakob Twinger von Königshofen[4]) bekannt war, schreibt also:

„Die grosse Geisselfahrt.

— — — — — — Zum ersten, sie hatten die kostbarsten Fahnen von Sammettüchern — — — — deren hatten sie vielleicht zehn oder acht oder sechs und vielleicht eben so manche gewundene Kerzen, die trug man ihnen vor, wo sie in die Städte oder Dörfer gingen, und stürmte mit allen Glocken ihnen entgegen — — — — — und sangen zween oder vier einen Leis vor und sangen ihn die andern nach. Der Leis war also:

Nu ist die betevart so her.
Crist reit selber gen Jerusalem,
er vüert ein crüze an siner Hant.
nu helfe uns der Heilant.
Nu ist die betevart so guot.
Hilf uns Herre durch din heiliges bluot,
Das du am crüze vergossen hast,
und uns in dem ellende gelassen hast.
Nu ist die strasse also breit,
die uns zu unser frowen treit,
in unser lieben frowen lant.
nu helfe uns der heilant!
Wir sullent die buose an uns nemen,
das wir gote Deste bas gezemen
al dort in sines vater rich,
des biten wir sünder alle glich.
So biten wir den heiligen Crist,
der aller welte gewaltic ist.

Wenn sie so in die Kirche kamen, so knieten sie nieder und sangen:

Jesus wart gelabet mit gallen,
des sullen wir an ein crüze wallen.

Bei dem Worte fielen sie alle kreuzweis auf die Erde dass es klapperte. Wenn sie eine Weile also lagen, so hub ihr Vorsänger an und sang:

Nu hebent uf die üwern hende,
das got dis grose sterben wende!
(nu hebent uf üwere arme
das sich got über uns erbarme!)[1]).

Dann standen sie auf. — — — Wenn sie zum dritten Male aufstanden, so luden die Leute die Brüder — — — jegliches nach seinem Verhältnissen und führten sie herein und boten es ihnen wohl."

Nach ausführlicher Beschreibung der verschiedenen Regeln und der Art des Geisselns, fährt Klosener also fort:

„Unterdessen gingen die Brüder um den Kreis je zween und zween und geisselten sich mit Geisseln und Riemen, die hatten Knöpfe vornen, darin waren Nadeln gesteckt, und schlugen sich über ihre Rücken, dass mancher sehr blutete. Nun ist der Leis oder Leich, den sie sangen:

Nu tretent her zu die büesen wellen!
fliehen wir die heisen hellen:
Lucifer ist ein boese geselle,
sin mut ist wie er uns vervelle,
wande er hette das bech zerlan,
des süllen wir von den sünden gan.

Der unsere buse welle pflegen,
der sol bihten und wider wegen,
der bihte rehte, la sünde warn,
so wil sich got über in erbarn.
der bihte rehte, la sünde rüwen,
so wil sich got selber im ernüwen.

Jesus Crist der wart gevangen,
an ein crüze wart er erhangen.
das crüze wart von blute rot:
wir klagen gots martel und sinen tot.
Durch got vergiesen wir unser blut,
das sin uns für die sünde gut.
Des hilf uns, lieber herre got!
Des biten wir dich durch dinen tot.

Sünder, wo mit wilt du mir lonen?
Dri nagel und ein dürnin kronen,
das crüze fron, eins speeres stich:
sünder, das leit ich alles durch dich
was wilt du liden nu durch mich?

[1]) Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes, S. 132.

[2]) Siehe v. Hormayr's Archiv 1821, S. 457, später daselbst 1827, S. 430ff. von Docen herausgegeben unter dem Titel: Die goldne Chronik der Münchener Hofbibliothek. Archiv 1827, S. 440.

[3]) Erschien in der „Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart I (1842)", dann auf Kosten der Stadt Strassburg, prachtvoll ausgestattet, von Strobel und Ludwig Schneegans im Code historique et diplomatique de la ville de Strasbourg, T. d. (Strassb. 1843).

[4]) Geb. zu Strassburg 1346, gest. 27. Dez. 1420 als Kanonikus an der St. Thomaskirche daselbst.

[1]) Zusatz bei Königshofen.

So rufen wir us lutem done:
unsern dienest gen wir dir zu lone,
durch dich vergiesen wir unser blut,
das sie uns für die sünde gut.
Des hilf uns, lieber herre got,
des biten wir dich durch dinen tot.

Ir lügener, ir meins weraere,
dem hohesten got sint ir unmanere!
ir bihtent keine sünde gar,
des münsent ir in die helle dar.
Da vor behünt uns herre got!
des biten wir dich durch dinen tot.

Nun knieten sie alle nieder und spannten ihre Arme kreuzweis und sangen:

Jesus der wart gelabet mit gallen,
des süllen wir an ein crüze vallen.

Nun fielen sie alle kreuzweis — — — bis dass die Sänger abermals anhuben zu singen, dann knieten sie auf die Kniee und — — — — sangen die Sänger noch knieend also:

Nu hebent uf die üwern hende,
daz got diz groze sterben wende!
nu hebent uf die üwern arme,
daz sich got über uns erbarme!

Jesus durch dine namen dri
du mach uns herre vor sünden fri!
Jesus durch dine wunden rot,
behünte uns vor dem gaehen tot!

Nun standen sie alle auf — — — und sangen also:

Maria stunt in grosen noeten,
da sie ir liebes kind sach toeten,
ein swert ir durch die sele sneit:
das la dir sünder wesen leit.
Des hilf uns lieber herre got,
des biten wir dich durch dinen tot.

Jesus rief in Himmelriche
sinen engeln alle geliche,
er sprach zu in vil senedeilichen:
die cristenheit wil wir entwichen,
des wil ich lan die welt zergan,
des wissent sicher ane wan!
Da vor behünt uns herre got,
des biten wir dich durch dinen tot.

Maria bat irn sun den süesen:
liebes kint la sie dir büesen,
so wil ich schicken das sie müesen
bekeren sich. Des bit ich dich,
wil liebes kint, des gewer du mich.
— — — — — — — — — —[1])
des biten wir sünder ouch alle glich.

Welich frow oder man ir e nu brechen,
das wil got selber an sie rechen.
swebel, bech unde ouch die gallen
gieset der tiefel in sie alle:
fürwar sie sint des tiefels bot.
Da vor behüet uns herre got,
des biten wir dich durch dinen tot.

[1]) Diese Zeile fehlt.

Ir mordaere, ir strasroubaere,
üch ist die rede entvil zu schwaere
ir wellent üch über nieman erbarn,
des müesent ir in die helle varn.
Da vor behüet — — —

Nun knieten sie und fielen dann wieder und sangen, und standen dann wieder auf — — — und sangen dieses Leich sich geisselnd:

O we ir armen wucheraere,
Dem lieben got sint ir unmaere.
Du lihest ein mari al umbe ein pfunt,
das zieht dich in der helle grunt;
des bistu iemer me verlorn,
Dar zu so bringet dich gotes zorn.
Da vor behüet — — —

Die erde bidemet, ouch kliebent die steine:
ir herten herzen ir sullent weinen,
weinent tougent mit den ougen,
slahent üch sere durch Cristes ere!
durch in vergiesen wir unser blut,
das si uns für die sünde gut.
Des hilf uns lieber herre got,
des biten — — —

Der den fritag nüt envastet
unde den suntag nüt enrastet,
zwar der müese in der helle zin
eweglich verloren sin.
Da vor behüet — — —

Die e die ist ein reines leben,
die hat got selber uns gegeben.
ich rat frowen und ir mannen,
Das ir die hochfart laset dannen;
Durch got so lant die hochfart warn,
so wil sich got über uns erbarn.
Des hilf uns lieber herre got,
des biten wir dich durch dinen tot."

Vorstehendes sind die von Klosener überlieferten Flagellantenlieder, die ein fester Bestandteil der ganzen Zeremonie bildeten. War das letzte Lied verklungen und die Geissler kleideten sich wieder an, so gingen einige von ihnen unter dem Volk herum und sammelten Geld zur Anschaffung der Kerzen und Fahnen.

Noch ein anderer, der Stadtschreiber Johann zu Limburg, der 1336 seine Chronik begann und als Hauptzeuge angesehen werden muss, erzählt von dem Auftreten der Geissler im Nassauischen, und dass die Bewegung eine Folge eines „grossen Sterbens", des schwarzen Todes, war. Auch er führt eine Anzahl Lieder an, darunter folgendes Prozessionslied:

„Ist disc betewart so here.
Krist vuor selb zu Jerusaleme,
und vüert ein crüze in siner hant,
nu helf uns der heiland."

Nach der Geisselung stimmten sie das Lied an:

„Tretent herzu swer büesen welle!
so vliehen wir die heise helle.
Lucifer ist ein boeser geselle.
swen er habet,
mit bech er in labet."

Es schloss also:

„Jesus wart gelabet mit gallen,
des süln wir an ein crüze vallen!"

Die Chronik Johanns zu Limburg enthält die ersten Zeilen zwei weiterer Lieder, die von den Vorsängern gesungen wurden. Das eine Lied beginnt:

„O Herr vater Jesu Crist,
wan du allein ein herre bist,
du hast uns die sünde macht ze vergeben,
nu gefrist uns hie unser leben;
daz wir beweinen dinen tot,
wir klagen dir herre al unser not."

Der Anfang des andern Leis lautete:

„Es gienc sich unser frowe, Kyrieleison!
des morgens in dem towe, Hallelujah!
da begegnet ir ein junge, Kyrieleison!
sin bart was im entsprungen. Hallelija!
Gelobet sistu Maria!"

Johann von Limburg behauptet, dass alle von ihm angeführten Geissellieder auf dieser Geisselfahrt entstanden. („Du sollt wissen, dass diese vorgenannten Leisen alle wurden gemacht und gedichtet in der Geisselfahrt und wir der Weisen keine mehr zuvor gehört worden.") Es wurde indessen bereits erwähnt, dass sich aus dem Jahre 1260, also der Zeit des ersten Auftretens der Geisselbrüder, ein Bruchstück erhalten hat, das in einer österreichischen Chronik von 1025—1282, also gleichzeitig, vorkommt und das auch in den Liedern der spätern Geissler vorkommt.

Weder Klosener noch der Stadtschreiber Johann zu Limburg übermitteln die vollständigen Lieder der Flagellanten. Das einzige vollständige Lied wurde von Dorow im Osnabrückschen auf den Deckeln einer Pergamenthandschrift medizinischen Inhalts aus dem 14. Jahrhundert entdeckt. Es ist in mittelniederländischer Sprache und zwar in der Mundart der östlichen Gegenden Hollands nach Westfalen zu.[1])

Wackernagel[2]) bringt den verniederdeutschten Text in seiner Geschichte des deutschen Kirchenliedes, trotzdem Kloseners Lieder der Flagellanten bereits bekannt waren. Er beginnt also:

„Swe siner sele wille pleghen,
de sal gelden vede weder geuen,
so wert siner sele raed.
Des help vns, leue herre goed!
Nu tredet here, we botsen wille!
vle wi der hetsen helle,
lucifer is en bose geselle:
svn her hauet,
mit peke he en lauet!
Da z vle wi, ef wir hauen sin,
des help ves maria koninghin,
das wir dines kindes hulde win!"

Ernst Hoffmann von Fallersleben veröffentlicht den vollständigen Text in hochdeutscher Sprache. Er hat folgenden Wortlaut:

„Swer siner sele welle pflegen,
der sol gelten und widergeben,
so wirt siner sele rat:
des hilf uns lieber herre got!
Nu tretent her swer büesen welle!
vlühe wir ja die heise helle:
Lucifer ist ein boeser geselle;
swen er habet,
mit bech er in labet.
Das vlühe wir ob wir haben sinne:
des hilf uns Maria küniginne,
das wir dines kindes huld gewinnen.
Jesus Crist der wart gevangen,
an ein crüze wart er gehangen,
das crüze wart des bluotes rot,
wir klagen sin marter und sinen tot.
sünder, war mite wiltu mich lonen?
dri nagel und eine dürnin krone,
das crüze vron, ein sper, ein stich:
sünder, das leit ich durch dich,
was wiltu nu liden durch mich?
So rüefe wir herre mit lutem tone:
unsere dienst den nim ze lone!
behüete uns vor der helle not!
des bite wir dich durch dinen tot.
durch got vergiese wir unser blut,
das ist uns zu den sünden gut.
Maria muter küniginne,
durch dines lieben kindes minne
al unser not si dir geklaget
des hilf uns muter reine maget.
Die erde bibent, ouch kliebent die steine:
liebes herze, du solt weinen!
wir weinen trehene mit den ougen
und haben des so guten glouben
mit unsern sinnen und mit herzen:
durch uns leit Crist vil manigen smerzen.
Nu slahet uch sere
durch Cristes ere!
Durch got nu lat die sünde mere,
durch got nu lat die sünde waren,
so wil sich got über uns erbarmen.
Maria stunt in grosen noeten,
da sie ir liebes kind sach toeten.
ein swert durch ire sele sneit:
sünder, das la dir wesen leit.
in kurzer vrist
got zornic ist.
Jesus wart gelabet mit gallen,
des suln wir an ein crüze vallen.
erhebent üch mit üwern armen,
daz sich got über uns erbarme,
daz er sende sinen geist
und uns daz kurzlichen leist.
Jesus durch dine namen dri
nu mache uns hie von sünden fri!
Jesus durch dine wunden rot
behünte uns vor dem gaehen tot!
die frowen und man ir e zebrechen,
daz wil got selbe an in rechen
swebel, bech und ouch die galle,
daz giezet der tiefel in sie alle.
vürwar sint sie des tievels spot:
Da vor behünte uns herre got.
die e die ist ein reinez leben,
die hat uns got selbe geben.
ich rate üch frowen unde mannen

[1]) Hoffmann v. Fallersleben, Gesch. d. deutschen Kirchenliedes, S. 145 Fussnote.

[2]) Das deutsche Kirchenlied, Nr. 723.

durch got ir sullet hohvart anden!
des bitet üch di arme sele,
durch got nu lazet hohvart mere,
durch got nu lazet hohvart varen,
so wil sich got über üch erbarmen.
Christus rief in himelriche
seinen engeln al geliche:
die kristenheit wil mir entwichen
des wil ich lan ouch sie vergan.
Maria bat ir kint so sere:
liebez kint, la sie dir büezen,
daz wil ich schaffen, daz sie müezen
bekeren sich,
des bite ich dich.
Ir lügenaere,
ir meiner eitsweraere,
ir bichtet reine und lat die sünde üch rüwen,
so wil sich got ni üch vernüwen.
o we du arme wucheraere,
du bringest ein lot uf ein pfunt,
daz senket sich an der helle grunt.
ir morder und ir strazenroubaere,
ir sint dem lieben got unwaere;
ir ne welt üch über niemen erbarmen,
des sit ir eweclichen verloren.
Waere diese buoze niht geworden,
die kristenheit waere gar verswunden.
der leide tüvel hatte sie gebunden,
Maria hat geloeset unser bant.
Sünder, ich sage dir liebe maere:
sant Peter ist portenaere,
wende dich an in, er lat dich in,
er bringet dich für die künigin.
Lieber herre sant Michaele,
du bist ein pfleger aller sele,
behüete uns vor der helle not!
daz tu durch deiner schepfaeres tot!"

Ludwig Bechstein teilt folgendes Geisslerlied mit, das auf der Betfahrt gesungen wurde:

„Ist diese Betfahrt so here
durch des milden Christus Ehre,
er führte zu Jerusalen
ein Kreuz in seiner Hand
nun helfe uns der Heiland!

Nun ist die Strasse also breit,
die uns zu unser lieben Frauen treit[1]),
in unsrer lieben Frauen Land,
nun helfe uns der Heiland!

Nun ist die Betfahrt also gut,
hilf uns durch dein heiliges Blut,
das du am Kreuz vergossen hast,
und uns in dem Elend gelassen hast.

Wir sollen die Busse an uns nehmen
dass wir Gott und Christus bass getzemen[2])
das bitten wir sunder[3]) alle gleich.
So bitten wir den heiligen Christ
der aller Welt gnädig ist."

[1]) trägt. [2]) ziemen. [3]) besonders.

Nach der Geisselung reckten sie die Arme kreuzweis empor, schlugen drei oder viermal an die Brust und sangen:

„Jesus, durch deine Namen drei
nun mach uns hier von Sünden frei,
Jesus, durch deine Wunden rot,
behüt uns vor dem jähen Tod!
Damit er sende seinen Geist
und uns das kärglich leist!

Frau und Mann ihr Eh zerbrechen,
das will Gott selber an ihnen rächen,
Schwefel, Pech und auch die Galle,
das giesset der Teufel in sie alle:
Fürwahr, sie sind des Teufels Spott,
dafür behüt uns, lieber Herre Gott!
Die Eh, die ist ein reines Leben,
die hat uns Gott selber gegeben.
Ich rat euch Frauen und Mannen,
um Gottes Willen, ihr sollt Hoffarth bannen:
Darum bittet euch die arme Seele
nu Gott, lasset Hoffarth nunmehr.

Christus rief im Himmelreich
seinen Engeln allzugleich:
Die Christenheit will mir entweichen,
Darum will ich sie auch lassen vergehn;

Maria bat ihr Kind so sehr:
Liebes Kind, lass sie die büssen,
das will ich schaffen, dass sie müssen
bekehren sich, das bitt ich dich!

Ihr Lügner, ihr Meineidschwörer,
beichtet rein und lasset dir Sünde euch retten
so will sich Gott in euch verneuen!
O weh, du armer Wucherer,
du bringst ein Loth auf ein Pfund,
das senkt dich in der Hölle Grund!

Ihr Mörder und ihr Strassenräuber
ihr seid dem lieben Gott zuwider,
ihr wollt euch niemand erbarmen,
darum seid ihr ewiglich verloren.

Wär' diese Busse nicht geworden,
die Christenheit wäre gar verschwunden,
der leidige Teufel hat sie gebunden,
Maria hat gelöst unsre Bande.

Sünder, ich sage die liebe Mär,
Sankt Peter ist Pförtner,
wende dich an ihn er lässt dich ein,
er bringe dich oben vor die Königin.

Lieber Herr Sankt Michael,
du bist ein Pfleger aller Seel,
behüt uns vor der Höllen Not,
das tu durch deines Schöpfers Tod!"

Unter den Geisslern waren Ritter, Bürger und Priester, aber kein Priester durfte Meister sein. Wenn sie einen Ort verliessen, wurde mit allen Glocken geläutet, und sie sangen:

„Es ging[1]) sich unsre Fraue,
Kyrieleis,
Des Morgens in dem Thaue,
Allelujah!
Gelobt sei Maria!
Da begegnete ihr ein Junge,
Kyrieleis!
Sein Bart war ihm entsprungen,
Allelujah!
Gelobt sei Maria!"

[1]) Erging.

(Schluss im nächsten Hefte.)



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Im siebenten philharmonischen Konzert (8. Febr.) brachte Weingartner zwischen zwei allbekannten Meistersinfonien, nämlich der „grossen" in Gmoll von Mozart (Köchel 550)*) und der dritten (Fdur) von Brahms (beide vortrefflich aufgeführt und entsprechend applaudiert) als Novität ein „Vorspiel zu einem Drama" von F. Schreker. Für mein Empfinden das bisher bedeutendste, künstlerisch wertvollste, das der heute noch so verschieden beurteilte Komponist — in Wien ein erklärter Führer der „Modernen" — für Orchester allein geschaffen. Einer nach Debussyschen Vorbild in den buntesten Tonfarben schillernden und funkelnden Instrumentation (in welcher neben allen möglichen Bläsern u. a. zwei Harfen, die seit Mahler fast obligat gewordene Celesta und ein Klavier zur Verwendung kommen), wie man sie aus Schrekers letzten Musikdramen „Der ferne Klang" und „Das Spielwerk und die Prinzessin" kennt, gesellen sich hier doch plastische musikalische Gedanken, deren originelle Fortspinnung man mit Interesse verfolgt, wenn auch leider nicht recht klar wird, was mit dem modernst kühnen polyphonen Tongewoge poetisch gemeint? — Das hätte der Komponist in seiner selbst geschriebenen, den Philharmonikern zu ihrem Programmbüchlein überlassenen Analyse doch wenigstens andeuten können. Vielleicht ist unter dem Drama Schrekers nächste Oper zu verstehen, die in Italien spielen soll. Gewisse leidenschaftliche Steigerungen in dem Vorspiel — von Schreker ausdrücklich mit „rubato in italienischer Art" bezeichnet — könnten das wohl vermuten lassen.

Sei dem wie ihm wolle, Schrekers neuestes Orchesterwerk macht auch — von gewissen Längen abgesehen — rein musikalisch genommen, einen starken Eindruck, besonders wenn alles mit so hingebender Sorgfalt dirigiert, bezüglich gespielt wird wie bei der neulichen „Uraufführung" durch Weingartner und unsere unübertrefflichen Philharmoniker. Demgemäss errang Schreker auch einen ganzen Erfolg, der sich in nochmaligem lebhaften Hervorruf aussprach.

Im siebenten Abonnementskonzert des Tonkünstler-Orchesters (5. Februar) wagte sich dessen feuriger Dirigent Oskar Nedbal zum erstenmal an Bruckners wunderbaren Schwanengesang, seine unvollendete neunte Sinfonie Dmoll. Und zwar im Ganzen mit schönstem Gelingen. Brachte Löwe — der Bruckner-Interpret „vor Allen" — in dem sich gigantisch aufbäumenden ersten Satz manche Stellen noch sprechender, belebter, überzeugender heraus, so zündete um so mehr das dämonisch-geniale Scherzo mit seinem entzückend „luftigen und duftigen" Trio, bis dann endlich das von Bruckner selbst als seinen „Abschied vom Leben" bezeichnete Adagio in Edur (bei dessen ergreifend herrlichen, geheimnisvollen Ausklingen mir immer der bereits von Himmelslicht verklärte Blick von Tizians aufschwebender Madonna, der sogenannten „Assunta" einfällt), das andachtsvoll lauschende Publikum wieder in einer Art Bayreuther Parsifal-Stimmung entliess: es mag da neuerdings so manches schöne Auge feucht geworden sein. Es war schwer, sich nach solch' wahrhaft heiligen Sphärenklängen sofort in die so ganz andere Gedankenwelt des gewiss ja auch wunderschönen, aber in Wien gar zu oft gespielten Mendelssohnschen Violinkonzertes hineinzufinden, so dass sich der sonst gerade dieser Tondichtung sehr wohl verwandte, fein empfindende und technisch fertige Solist A. Antonietti mit einem Achtungserfolg begnügen musste.

*) Es gibt nämlich auch eine kleinere, gleichfalls sehr schöne Gmoll-Sinfonie Mozarts, mit 17 Jahren noch in Salzburg komponiert (Köchel 183).

Ganz fiel die hiernach noch gespielte Orchesternovität, eine sogenannte „dramatische Ouvertüre" op. 84 „Das Lied des Schicksals" von A. Glazounow ab. Wie sucht der von anders her ja bestbekannte russische Tonmeister diesmal den Titel seiner neuesten Ouvertüre zu rechtfertigen? Indem er einfach das allbekannte „Schicksalsmotiv" (ggg — es) aus Beethovens Cmoll-Sinfonie als Leitmotiv nach Berliozschen Manier durch allerlei rhythmische und harmonische Irrgänge führt. Vergleicht man nun, was Beethoven aus den geheimnisvoll pochenden vier Schicksalsnoten gemacht und hier Glazounow, so könnte man fast zur Bewunderung des alten Sprichwortes „Quod licet Jovi — — —" verleitet werden, wenn uns nicht doch den Satz zu vollenden, die Erinnerung an so manche andere wirklich bedeutende sinfonische und kammermusikalische Schöpfung des geistvollen Russen gewissermassen verböte.

Am vierten Sinfonieabend vom Mittwoch-Zyklus des Konzertvereins (4. Februar) wurde eine Reprise von S. v. Hauseggers hochinteressanter sinfonischer Dichtung „Wieland der Schmied" gerade wie bei der ersten Aufführung dieses echten, wenn auch teilweise in etwas grellen Farben gehaltenen Tonpoems nur von einer verstehenden Minderheit entsprechend gewürdigt. Die den — vielleicht zu detaillierten — programmatischen Vorwurf nicht näher Verfolgenden dürfte wohl nur die schöne, seelenvolle Schwanhilde-Melodie des dramatisch erregten Werkes zu Ohr und Herzen gegangen sein.

Es folgte eine nicht durchaus auf der Höhe der Aufgabe stehende Aufführung von Schumanns vierter Sinfonie Dmoll, deren Wirkung schon wegen der ungünstigen Akustik der von Weingartner vor einigen Wochen in einem philharm. Konzerte dirigierten weit nachstand. Das Beste des Abends brachten zwei an den Schluss gestellte Brahmssche Meisterwerke: das grosse Bdur-Konzert mit Professor Karl Friedberg als technisch und geistig kongenialem, daher verdient stürmisch applaudierten Solisten am Flügel und die in Wien besonders beliebten und ja wirklich gar nicht genug zu bewundernden Orchestervariationen über den St. Antoni-Choral von Haydn.

Das Wiener Debüt des jungen italienischen Cellovirtuosen Enrico Mainardi in seinem am 7. Februar im grossen Musikvereinssaale gegebenen, vom Tonkünstler-Orchester begleiteten und von Herrn Rud. Nilius dirigierten Konzerte ist erfolgreich verlaufen. Ein vorzüglicher Virtuose und vor allem Sänger auf dem edlen Instrumente ist Mainardi, so dass er verschiedensten Stilgattungen wie dem bekannten, mit modernen Kadenzen ausgestatteten Ddur-Konzerte von Haydn, dem grosszügig sinfonischen, überaus schwierigen in Hmoll von Dvorak und dem mehr schwärmerisch zarten in Amoll von Saint-Saens vollauf gerecht wurde. Auch einer netten, poetisch gedachten Damenarbeit — „Träumerei" für Cello und Orchester von Lio Hans (unter welchem Pseudonym sich eine in Wien vielgenannte talentvolle Komponistin, Frau Hutterstrasser verbirgt) verschaffte Mainardi durch überströmend seelenvollen Vortrag durchschlagenden Erfolg — man rief die anmutige Autorin wiederholt hervor. Ein von dem Meisterschüler Hugo Beckers angekündigter zweites Konzert wird uns über sein unzweifelhaft höchst bedeutendes technisches wie geistiges Können noch klarer machen. Vorderhand möchten wir ihn — der schon durch sein anspruchsloses, bescheidenes, von allem Posieren absehendes Auftreten sofort für sich einnimmt — etwa wie einen idealen „Jüngling" zum reifen, überlegenen Mann mit Casals in Parallele setzen.

Ein paar Worte schulden wir noch über Dr. v. Arbters in der vorigen Woche im kleinen Konzerthause veranstalteten Kammermusikabend. Da hörten wir zuerst — mit dem Konzertgeber als feinfühlig nachempfindendem Solisten am Flügel — Brahms' selten vorgeführtes drittes Klavierquartett in Cmoll op. 60, von dem nur das Finale nach dem herrlichen Violoncellgesang das Andante etwas abfällt und diesfalls den Schlußsätzen der beiden früheren prächtigen Klavierquartette des Meisters entschieden nachsteht. Wohl

um seinen künstlerischen Ausgang von Brahms (und seinem eigentlichen Lieblingsmeister: Schumann) so recht zu allgemeinen Bewusstsein zu bringen, liess Dr. v. Arbter dem besprochenen Meisterwerke sein schon vor einigen Jahren (an einem Kompositions-Abend) bei Bösendorfer gespieltes Klavierquintett in Emoll folgen, das wohl weiteste Verbreitung verdient, indem es durch seinen edlen Stimmungsgehalt, logischen Aufbau und die besonders glückliche Verwendung der Instrumente zu vollsaftigem, klangschönem Ensemble zu den besten der Gegenwart zählt. Am Klavier wieder sein berufenster Interpret in eigener Sache und vom Quartett Fitzner (wie bei dem Brahmsschen op. 60) trefflich begleitet, errang v. Arbter mit dem Emoll-Quintett den denkbar schmeichelhaftesten Erfolg, der ihm dann noch bei den allein und natürlich ganz famos vorgetragenen Solo-Stücken (Etude Desdur „Melancholie" und Polonaise Amoll) treu blieb, durchaus glücklichen Eingebungen seiner liebenswürdigen, jugendfrischen Muse, wozu wir ihm, da es sich hier einmal zugleich um ein kerngesundes, nicht raffiniert überreiztes Streben und Schaffen handelt, nur von Herzen gratulieren können.



„Das lockende Licht"

Pantomime von Felix Salten, Musik von Wladimir Metzl

Die Dresdner Hofoper brachte am 13. Februar diese neue vieraktige musikalische Pantomime mit sehr starkem äusseren Erfolge als Uraufführung heraus. Viele Male konnten und mussten sich die anwesenden Autoren dankend verneigen.

Der musikalischen Pantomime, die allerältesten Ursprungs ist und im 15. und 16. Jahrhundert bei den Franzosen und Italienern, wie auch den Engländern in den berühmten Masques sehr im Schwange war, ist es in den letzten Jahrzehnten namentlich in Deutschland nicht gut ergangen. Wir haben zwar noch eine Reihe erfolgreicher Ballette gehabt, aber die grosse und am höchsten stehende Form des Balletts hat es zu wenig Erfolg gebracht. Seit Wagners Bühnensiegen ist der Zwittercharakter der Pantomime uns immer deutlicher bewusst geworden. Die Melodie des Unaussprechlichen im Orchester unten verträgt sich häufig nicht mit der Klein-Realistik und der Detail-Milieuschilderung auf der Bühne oben, wo die zur Stummheit verurteilten Darsteller sich oft in halben Krämpfen winden, um die zu vielfacher Auslegung anregende Musik im bestimmten Augenblick wortlos in jedem Zuhörer zur gewollten Bedeutung zu führen. So wurde die Pantomime für den Komponisten schliesslich auf natürlichstem Wege ein Feld zur Betätigung seiner musikalisch-illustrierenden Begabung, der Wort- und Gegenstandsmalerei, und das ist immerhin ein gewisser Anziehungspunkt von begreiflichem Reize. Wer sich jedoch lediglich verließe auf die Ausdrucksdeutung der inneren Werte einer poetisch bedeutsamen Unterlage, der wäre in unserer aufs Materielle angelegten Zeit viel zu sehr auf Einstimmung feinfühliger Zuhörer angewiesen, als dass er es zu bemerkenswerten Erfolgen bringen könnte. Wormsers „Verlorener Sohn" und Dohnanyis „Schleier der Pierrette", die beide öfters in Dresden gegeben wurden, sind nun auch wieder so ziemlich von den Spielplänen verschwunden.

Die Herren Salten und Metzl jedoch kennen sich im Zeitgeschmacke und in den allgemeinen Publikumsneigungen viel zu gut aus, um nicht mit der Sicherheit bühnenerfahrener Leute zu wissen, wie sie ihr Schifflein glücklich in den Hafen des Beifalls zu lenken haben. „Das lockende Licht" ist eine Publikumssache und keine grosse oder bedeutsame künstlerische Angelegenheit. Man wird deshalb an dieses Werk auch nicht den Maßstab des Kunstethikers legen wollen.

Von der zugrunde liegenden Dichtung Saltens ist zu sagen, dass sie im Geiste kinodramatischer Produktion äusserst geschickt angelegt und aufgebaut ist. Sie gibt infolgedessen keinerlei psychologische Vertiefung ins Künstlerische, keinerlei dichterische Charakteristik, sondern Bilder aus dem Leben der Großstadt, dem Leben eines jungen Mädchens, das Talent und Neigung auf die gefährliche Tanzbühne leiten, von der nach glänzenden Triumphen der Abstieg bis zum Bettlerinnendasein führt. Die Sonne weckt an einem wundervollen Sommermorgen das Mädchen aus dem Schlafe; sie, die Tochter eines nie nüchternen Leierkastenmannes, fühlt sich da mit einem Male zu Höherem berufen, als zur ärmlichen Strassentänzerin, das lockende Licht brennt ihr den Drang nach Rauscherfolgen in die Brust, und sofort ist der brave, arme Musikant, der sie liebt, vergessen, als ein fixer Impresario sie auf die Bühne eines Fürsten zu Siegen führt. Aber, wo sind die Diamanten und Perlen hin, als Susanne als Bettlerin zwanzig Jahre danach ihren armen Musikanten in einem Vorortsgasthause beim Heurigen wiederfindet, und nun ein seliges Erkennen gefeiert wird? Rauschgold war das alles. — Es ergibt sich also nichts Neues. Das alles war schon mehrfach da. Und die Andeutung der Hauptszenen der vier Bilder sagt im Grunde alles, was vorgeht: Dachstube, Susanne tanzt, mit Sehnsucht nach Glück im Herzen, den Sonnenaufgang; Park, Susanne tanzt zum Leierkasten ihres Vaters; Schloss, Susanne tanzt vor Fürsten, Grafen und Baronen; Gasthausgarten vor der Stadt, Susanne hat ausgetanzt. Solange ein reiches, teilweise amüsantes „Zubehör" den Zuschauer fesselt, wird ohne Kino-Sentimentalität gearbeitet, die erst zum Schluss, aber dann in der reichlichsten Weise, als wienerisch-weiche Sauce über das Ganze ausgegossen wird, so dass bei manchen Leuten fast so etwas wie ein peinlicher Nachgeschmack entsteht. Also künstlerisch ernstnehmen lässt sich diese Dichtung nicht, auch nicht die kleine Extrapantomime auf Kosten der alten Griechengötter im dritten Bilde, wo Aphrodite mit Ares und Eros ihren Hephaistos betrügt — eine Spielerei, weiter nichts.

Vielmehr darf man das Beste dieser Handlung darin sehen, dass sie dem Musiker viel Gelegenheit gibt zur Entfaltung seines Talentes in rhythmischer und tonmalerischer Hinsicht. In der Tat darf man in den noch jungen Wladimir Metzl grosse Hoffnungen setzen. Seine Musik hat dem Ganzen Halt, Farbe und Amüsementwert gegeben. Eine sichere, nicht aufdringliche Leitmotivik baut die Partitur auf, aus der sich zahlreiche pikante, schwungvolle, rassige Tänze noch herausheben. Die kurzen Vorspiele sind zwar mit fast tragischer sinfonischer Schwere erfüllt, aber um so heiterer und angenehm ans Ohr schlagend gibt sich Metzl in den vier Bildern. Er ist ein raffinierter Instrumentator, dem es beispielsweise geradezu köstlich gelingt, den verstimmten Leierkastenklang mit Harmonium und Holzbläsern orchestral fabelhaft echt zu imitieren. Er malt den Sonnenaufgang im brillanten, süssen Edur, lässt dann in rhythmisch fesselndem Tanz Susanne nach den Sonnenstrahlen haschen und verknüpft in meisterlichem Kontrapunkt beide Tänze miteinander. Ein hübscher Kinderreigen im zweiten Akt zeigt gute melodische Erfindung. Reizvoll getroffen ist im dritten Bild der Stilcharakter der älteren Musik in der Götterpantomime. Und im Schlussbild gibt es süsse wienerische Weisen. So oft sich Metzl auch der operettistischen Art nähert, er bleibt stets geschmackvoll und ein guter Musikant. Als starker Könner, als ein sicherer Beherrscher der Orchesterdämonen hat er sich hier erwiesen, und das wertvollste Ergebnis aus dieser Tatsache scheint uns der aus ihm kommende Glauben zu sein, Metzl könne noch weit mehr. Hoffentlich findet sich für ihn bald ein guter Opernstoff.

Die Aufführung des Werkes war vortrefflich. Kutzschbach dirigierte mit Schwung, und Trojanowski hatte für eine glänzende Inszene gesorgt. In den Hauptpartien leisteten Frl. Hess, Frau Barby und die Herren Pauli und Staegemann Vorzügliches.

Dr. Georg Kaiser

Rundschau

Oper

Chemnitz Am 31. Todestage R. Wagners, d. 13. Febr., ging der „Parsifal" zum ersten Male in Chemnitz und zugleich zum ersten Male in Sachsen in Szene. Es ist immerhin ein Wagnis auf einer Provinzbühne, deren Mittel niemals so überreichliche sein können wie die eines Hoftheaters, ein Werk wie den Parsifal aufzuführen. Zwar hatte die Stadt 30000 M. für die Aufführung bewilligt, aber mancherlei ist an einem Theater, wie es das Chemnitzer

ist, auch mit Geld nicht zu beseitigen, so vor allem die Orchesterbesetzung, die im Streicherkörper nur die Hälfte der Spielerzahl besitzt, wie sie Hofbühnen oder Bayreuth zu besetzen vermögen. Dass trotzdem die Aufführung eine in jeder Beziehung ganz hervorragend gute war, dass sie einen tiefen nachhaltigen Eindruck hinterliess, der so gross war, dass uns manche Bühne um unsern Parsifal beneiden kann und auch wird, ist eine Leistung, auf die die Direktion Tauber mit Recht stolz sein kann, und für die wir ihr zu aufrichtigem Danke verpflichtet sind.

Die Hauptsache beim Parsifal sind nicht in erster Linie hervorragend gute Kräfte, die sind auch in Bayreuth nicht immer auf höchster Höhe, sondern das ist der Stil des Werkes. Den Stil zu wahren ist Aufgabe des Regisseurs und der musikalischen Leitung. Was Fritz Diener als Regisseur hier geleistet hat, war eine künstlerische Tat ersten Ranges. Die Dekorationen waren stimmungsvoll ergreifend in ihrer Einfachheit und, ohne Anlehnung an Bayreuth, stilecht. Dass der Einsturz des Zaubergartens nicht ganz gelöst wurde und die Öde nicht zur vollen Wirkung, jedenfalls nicht zu der eminenten Wirkung von Bayreuth kam, wurde mehr als reichlich aufgewogen durch die glänzende Lösung der Wandeldekoration, die die Bayreuther weit übertraf. Das wurde dadurch erreicht, dass sich nicht nur die ausserordentliche geschickt angebrachte Szenerie und auch der nicht nur eine Prospekt ganz war, sondern eine Reihe von hintereinander aufgestellten Prospekten und vor allem der ganze Fussboden bewegte, so dass Parsifal und Gurnemanz während der ganzen Verwandlung sichtbar blieben und erst ganz am Schluss beim Eintritt der Glocken hinter mächtigen Felsen verschwanden, die sich endlich wie ein Zauberberg auseinandertaten und den Blick nach dem Gralstempel öffneten. Ferner brachte Diener eine ausgezeichnete Idee beim Erglühen des Grals zur Verwirklichung. Er sagt: rotergluhendes Blut in einem roten Gefäss ist kein Wunder, aber dass ein helldurchsichtiges weißes Glasgefäss in einem weißen Lichtkegel purpurrot erglüht, das ist ein Wunder. Beides echt Dienersche geistvolle Neuerungen. Die Blumenmädchenszene, die in Bayreuth nicht über das theatermässige hinauskommt, war so natürlich, so lebendig arrangiert, dass sie zu einer weit grösseren Wirkung kam wie dort. Auch die Darstellung durch die Sänger war völlig stilrein, keine störende Theaterbewegung, eine weise Beschränkung auf das, was nötig ist, nicht mehr. Auch das ist Dieners Verdienst, denn er macht in den Proben jede Bewegung vor. Dass Diener am Tage der Aufführung von der Stadt als städtischer Beamter angestellt wurde war die äussere Anerkennung für seine Verdienste. Hoffentlich wird er uns dadurch dauernd erhalten. Für den Stil des Werkes ist weiter verantwortlich Kapellmeister Charles Weber, der sich der mühevollen Aufgabe unterzogen hatte, sämtliche Solopartien und einen Teil der Chöre einzustudieren. Er hatte sein feinsinniges musikalisches Empfinden auf diese Weise der ganzen Aufführung eingehaucht. Die Chöre bei der Abendmahls- und Schlußszene, bei denen der Lehrergesangverein sowie Kirchenchöre und Damen der Stadt, die auch die Blumenmädchen unterstützten, mitwirkten, hatte Prof. Mayerhoff einstudiert, und so kamen namentlich die Chöre aus der Höhe wundervoll zur Geltung. Die Oberleitung über das Ganze lag in den Händen Malatas. Unter seiner Direktion wurde der Parsifal zu einem weihevollen Festspiel. In feierlicher Breite zogen die beiden Aussenakte vorüber und dem zweiten Akte fehlte neben der dramatischen Wucht die Grazie nicht. Das Orchester spielte ganz vorzüglich und sein Klang wurde durch eine äusserst geschickte Orchesterverdeckung auf einen sehr hohen Grad von Tonschönheit gebracht, der tief ergreifend wirkte. Die Klangwirkungen waren überaus fein abgestuft. Der Charfreitagszauber war geradezu von berückender Schönheit.

Von den Sängern möchte ich an erster Stelle Paul Seebach als Gurnemanz nennen. Ich habe schon viele Vertreter dieser Partie gehört, auch viele mit erheblich grösserer Stimme als sie Seebach besitzt, aber keinen, der sie mit einer solchen Weichheit, einer solchen Poesie und Tonschönheit in voller Vertiefung in das Musikalische und Seelische gesungen hat. Man sah hier keinen Sänger mehr, der den Gurnemanz sang, sondern der alte Gralsritter stand leibhaftig selbst auf der Bühne. Man wird unter den seriösen Bassisten wenige finden, die ihm diesen Gurnemanz nachmachen können. Der Parsifal Curt Tauchers war ebenfalls eine ausgezeichnete Verkörperung der Rolle. Der helle Glanz seines Tenors gab der Rolle in den beiden ersten Akten etwas ausserordentlich Frisches, im letzten etwas Feierliches. Erschütternd wirkte er in der Kundryszene. Das Spiel war massvoll und frei von den üblichen Tenorgesten, in die er sonst leicht verfällt. Den Knaben verkörperte er ausserordentlich lebenswahr. Wenn es ihm gelingt, an den weichen Stellen des dritten Aktes (Taufe Kundrys z. B.) noch mehr Piano und mehr Schmelz im Ton zu entwickeln, so wird sein Parsifal eine Leistung ohne Fehl und Tadel sein. Über Lina Boelings Kundry sind die Meinungen hier geteilt. Ich finde, dass man ihr hier mancherlei in die Schuhe schiebt, wofür sie gar nichts kann. Ihre wilde und ihre büssende Kundry war jedenfalls nicht nur eine völlig einwandfreie, sondern auch eine ganz hervorragende Leistung. Was sie dem stummen Spiel gab, war direkt erstklassig. Die Turmszene mit Klingsor habe ich auch in Bayreuth nicht ausdrucksvoller gehört, ja die schwierigen Aufschreie und das Übergehen vom Lachen in das Jammern hat mir hier zum ersten Male durch ihre Darstellung einen tief erschütternden Eindruck gemacht. Die Verführungsszene ist immer ein wunder Punkt. Sie ist musikalisch etwas konventionell wagnerisch und fällt dadurch aus dem Rahmen. Sie wird niemals ein Höhepunkt sein. Zudem ist ihre grosse kräftige Figur für die Darstellung dieser verführerischen Schönheit vielleicht zu wuchtig und nicht schmiegsam genug. Hier kam eine unglückliche Wahl des Kostüms hinzu, ein Fehler der Regie in diesem Falle. Das Bayreuther Muster wäre hier besser gewesen. Endlich darf sich die Stelle: so lachte die Lippe, so neigte sich der Nacken usw. nicht mitten auf der Bühne gespielt werden. Sie wirkt dadurch rettungslos gemacht. Sie muss sich an Kundrys Lager abspielen. Auch in der Verführungsszene gab Lina Boeling was sie konnte und leistete mit ihrer dramatischen Gestaltung hervorragendes. Dass die Wirkung nicht die volle war, ist ihre Schuld nicht. Albert Herrmanns sang die schwierige Partie des Amfortas. Sein etwas sprödes Organ macht ihm die Rolle doppelt schwer. Ich halte diese Besetzung nicht für ganz glücklich. Hermanns gab, was möglich war, sein Spiel war durchdacht und gut, nur dehnte es den klagenden Unterton der Rolle auf Stellen aus, zu denen er nicht mehr gehört (Mein Vater, herrlichster der Helden). Auch war nicht alles rein, doch ist bei der Schwierigkeit der Einsätze und der Unmöglichkeit, das Orchester oben zu hören, das nicht sehr hoch in die Wagschale zu werfen. Trotzdem ist das, was er gab, eine gute künstlerische Leistung zu nennen. Dies letzte ist auch von Paul Walther-Schäffer, der den Klingsor sang, zu sagen, trotzdem er mit einem etwas spröden und kleinen Organ zu kämpfen hat. Aber seine grosse schauspielerische Begabung hilft über diese Klippen weg. Von den kleineren Partien will ich nur sagen, dass sie alle sehr gut besetzt waren, das Knappenquartett im ersten Akt klang vorzüglich und das Blumenmädchenensemble war eine Meisterleistung. Alles in allem: es war eine Aufführung, auf die wir hier in Chemnitz stolz sein können, auch deshalb, weil wir die ersten in Sachsen sind, die den Parsifal aufgeführt haben, und weil man anderwärts tatsächlich Mühe haben wird, uns einiges nachzumachen, was wir hier vorgemacht haben.

Prof. Dr. Otto Müller

Leipzig Joan Manéns „Akte" oder „Acté", wie das Werk, wohl infolge einer versehentlichen Herübernahme des altgriechischen und romanischen Akzents durch den sonst trefflichen Übersetzer heißt, hat bei ihrer Erstaufführung auf das lebhafteste interessiert. Dem Erfolg wurde, wie es leider fast gewohnheitsmässig bei uns ist, das Tüpfelchen auf dem i nur durch das Versagen irgend einer technischen Hilfskraft weggestrichen, indem das bei der Generalprobe programmgemäss verlaufene Schlussbild, der Brand Roms, sich in ein ungefährliches sanftes Abendrot verwandelte. Manén hat als Textdichter eine wirkungsvolle, fast überall schon pantomimisch verständliche Handlung konstruiert, von der das Textbuch, eben infolge der Wichtigkeit der Aktion, keinen rechten Begriff gibt. Die Gestalten sind entweder bekannt oder durch ihre scharfe Zeichnung sofort in ihrer Bedeutung für die Situation in die Augen springend; ihre Zahl ist, im Gegensatz zu den allermeisten historischen Dramen und Opern, weise beschränkt; nur sechs im ganzen. Hier konnte man nun, ebenfalls im Gegen-

satz zu allenthalben gewohntem, sehen, dass es möglich ist, auch eine ernste Oper darstellerisch so zu gestalten, dass der sprichwörtliche Dilettantismus der Sänger in ihrer schauspielerischen Eigenschaft völlig verschwand. Die Leistungen waren auch mit dem Maßstabe des Dramas gemessen hervorragend. Wie die freigelassene Akte zu dem, von der Szene mit der ränkesüchtigen Mutter und illegitimen Schwiegermutter Agrippina moralisch ermüdeten Nero kommt, nur weil sie sich nach ihm sehnte, ihre Mimik zwischen Verlangen und Verschämtheit und die Mischung beider selbst am Schluss, da der Vorhang rasch fällt, das war ein unwiderstehlicher Liebreiz der Gestaltung. Die Verkörperung dieser holden jungen Griechin war jedenfalls der passendste Anlass um eine Gewinnung von Gertrud Bartsch für fünf weitere Jahre zu veröffentlichen. Auch ihr Partner Rudolf Jäger schuf als Nero eine durchaus plastische lebenswahre Figur des sensitiven und vom Drange, jeden erlebten Schmerz in Rache umzusetzen umfassend beherrschten Caesars. Scharf ausgearbeitet war die Agrippina, die in ihrem Privatleben verkommene femme politique von Valesca Nigrini; vollgültige Typen des selbstbewussten Römers, der nur um einen Grad kälter und überlegener hätte sein können, und des ruhig fanatischen Bekenners, der seine christlich asketische Moral, zugleich die seines Greisenalters, mit Erfolg dem jugendglühenden römischen Mädchen suggeriert, stellten Erich Klinghammer und Ernst Possony auf die Bretter. Eine vollendete Episodenleistung war der in seiner primitiven Empfindung launig angelegte, aber tragisch endigende Sklave Prothos des Herrn Schönleber. Die Spielregie von Dr. Lert bewährte sich in der seelischen Lenkung, der Gruppierung und Kostümierung dieser Figuren im Zusammenstimmen mit den Farben der Szene ebensosehr wie in der Massenregie und dem Entwurf der durchweg plastisch gestellten stilechten Szenerie. Eine derartige Unterstützung verlangt das Werk durchaus, um zu wirken, da auf eine eigentlich stimmglänzende Gestaltung bei dem ausserordentlich starken Orchester, Frl. Bartsch etwa ausgenommen, niemand das Hauptgewicht legen konnte. Dieses Orchester in Otto Lohses Hand tonmalerisch glänzend behandelt, wobei sich nur leider das Gewandhaus- und Theater-Orchester zu sehr als ersteres fühlte, das heisst sich zu stark als Hauptsache empfand, — lässt nach den ersten zwei bis drei Takten mit ihrer thematisch überaus einfachen echt polyphon empfundenen Struktur sofort den grossen Könner hören, als der sich Manén in der ganzen Partitur zeigt. Nur das lange Orchesterzwischenspiel vor dem 3. Akt ist überflüssig, trotz des Beifalls, den es hier fand; diese Art kurzgliedriger Architektonik ist für den reinen Orchestersatz unmöglich, so trefflich sie sich zur blossen Untermalung der Bühnenvorgänge eignet. Was Manén z. B. mit dem einen, aus den zwei Noten der fallenden grossen Sekunde bestehenden Hauptmotiv, harmonisch und ausdrucksmässig hervorzaubert, ist erstaunlich. Und nun, o unberechenbares Publikum, hast du wieder eine wirkliche ausserordentliche Sehenswürdigkeit. Wenn sie nicht entsprechend einschlägt, ist vielleicht nur das eine technische Versehen daran schuld, das bei der Erstaufführung die Feuerwogen nicht richtig auf die blaue Leinwand projizierte. Theater ist eben Theater, und eine der militärischen gleichkommende Disziplin sein Lebensnerv.

Dr. Max Steinitzer

Strassburg i. Els. In das steril und uninteressant verlaufene Repertoire auch dieser Opernsaison brachte Wagners „Parsifal" endlich, wie allerorten, die vorauszusehen gewesene Sensation. Es war nicht bloss ein gesellschaftliches Ereignis — gekennzeichnet durch das alle Plätze des Theaters in hoher Gesellschaftstoilette besetzt haltende Auditorium — es war auch ein künstlerisches Ereignis von aussergewöhnlicher Bedeutung. Prof. Pfitzner hatte die musikalische und gleichzeitig die szenische Leitung in die Hand genommen und eine vortreffliche, würdige Vorstellung zustande gebracht, die den Gegnern der „Freigabe" des Parsifal sicher keine Waffen für ihre Stellungnahme in die Hand gegeben hätte. Das Orchester spielte unter Pfitzners feinfühliger Leitung vorzüglich, auch die Mitwirkenden der Szene waren lobenswert; in erster Reihe Wissiak, als kaum zu übertreffender Gurnemanz. Maria Gärtner war eine geniale Kundry, gesanglich und darstellerisch keinen Wunsch unbefriedigt lassend. Eine Prachtfigur war der Klingsor unseres Schützendorff, recht befriedigend auch von Manoff als Amfortas. Darstellerisch war Hofmüller als Parsifal ganz auf dem Platze, für die leidenschaftlichen Akzente der Rolle im 2. Akte als Gegenspieler der Kundry reichte er stimmlich doch nicht ganz aus, wenn er auch nichts verdarb. Die Blumenmädchen-Chöre gingen vortrefflich und gaben auch ein schönes sinnbetörendes Bild. Auch die Ritter- und Knabenchöre gelangen befriedigend. Professor Daubner hatte wundervolle Dekorationen gemalt unter, denen die „lachende Au" und „die Öde" geradezu geniale Kunstwerke bedeuten. Auch der Gralstempel war architektonisch wohl gelungen. Nachdem sich die Ergriffenheit nach Schluss des letzten Aktes gelegt hatte, erfolgten reiche Ovationen für alle an der Ausführung Beteiligten. — Die auf vorläufig fünf Jahre in Aussicht genommene Tätigkeit Pfitzners als Operndirektor, von denen drei Jahre abgelaufen sind, wird insofern nächstens eine Änderung erleiden, als Pfitzner auf „ein Jahr" beurlaubt wird, um seine Oper „Palästina" komponieren zu können. Inzwischen geht auch die „Opernleitung" auf den neuen Intendanten Anton Otto über, der jetzt also das ganze Theater, Oper und Schauspiel künstlerisch in seiner Hand vereinigen wird. Zu den bisherigen Kapellmeistern Büchel und Fried tritt dann noch (für ein Jahr zunächst) Klemperer (Barmen) hinzu.

Stanisl. Schlesinger

Konzerte

Berlin Mit aller Virtuosität der Neuzeit ausgestattet konzertierte Olivier Denton mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von Camillo Hildebrand, aber diese Virtuosität ruht auf einer gesunden musikalischen Basis. Aller Sentimentalität abhold, stellt Herr Denton einen Typus des musizierenden Amerikaners dar, der alles Technische wie selbstverständlich überwindet, ohne das Künstlerische zu übersehen. So wusste er in der D moll-Burleske von Strauss zu interessieren, mit dem Esdur-Konzert von Liszt zu frappieren. Ein zahlreiches Publikum folgte ihm beifallsfreudig.

Julius Lieban hatte mit einem einzigen Liederabend wohl nicht die Absicht, für sich als Liedersänger zu propagieren. Der ausgezeichnete Buffo-Tenor, Kgl. Preuß. Kammersänger, war auf diesem Gebiete wohl auch im Vollbesitz seiner Stimmmittel nie hervorragend. Wenn er aber mit diesem Liederabend zeigen wollte, was ein bejahrter Sänger bei geschickter und ökonomischer Behandlung seines Organs zu leisten imstande ist, so ist ihm das in hohem Grade gelungen. Nirgends versuchte er krampfhaft oder gewaltsam das zu ersetzen, was seine Stimme der Zeit als Tribut zahlen musste, aber feinste Stimmkultur hätten alle diejenigen bewundern können, die suchend von einem Maestro zum anderen laufen, denn nirgends wird wohl mehr geirrt, als unter den Gesangsbeflissenen.

Trotzdem Luise Gmeiner an ihrem 2. Klavierabend im Bechsteinsaal in den 32 Variationen Cmoll von Beethoven allerlei kleine Missgeschicke passierten, bot sie musikalisch doch eine ganz respektable Leistung. Gewiss vertiefte sich der gewonnene günstige Eindruck im Verlaufe des Abends. Leider konnte ich mich davon nicht überzeugen, da am gleichen Abend Ilona Durigo in der Singakademie ihr zweites Konzert absolvierte. In jeder Beziehung vortrefflich disponiert, übertraf sie den künstlerischen Erfolg des 1. Abends bedeutend. Allerdings bleibt ihr nach wie vor zu empfehlen, ihre Höhe zu kultivieren, es ist der einzige schwache Punkt ihres herrlichen Organs. Mit Professor Kahn am Klavier begann sie mit dessen „Präludium", setzte sich dann für eine interessante Nummer von V. Andreae erfolgreich ein, Strauss, Sibelius, Palmgren, Merikanto, Debussy und Ravel vervollständigten das Programm, das um seiner Besonderheit willen für den musikalischen Geschmack der Konzertgeberin sprach.

Tags zuvor hatte Professor Egidy zu einem Konzert in der Paul Gerhardt-Kirche eingeladen. Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" gelangte unter der ausgezeichneten

Leitung Egidys zu erfolgreicher Aufführung. Der Kirchenchor hielt sich sehr tapfer, um die Soli beeiferten sich Helene Wichmann-Vogt, Kurt Langner und Hans Joachim Moser mit mehr oder weniger gutem Gelingen. Zwischen dem ersten und zweiten Teil der Kantate spielte A. W. Leupold eine Orgelpartita von Bach, bei der der Registerreichtum der neuen Orgel, deren Bau unter Mitwirkung von Professor Egidy zustande kam, zu eindringlicher Wirkung gelangte.

Carl Maria Artz hatte für sein drittes Sinfoniekonzert mit dem Philharmonischen Orchester Max Pauer-Stuttgart als Solisten gewonnen, der das Amoll-Konzert von Schumann prachtvoll zu Gehör brachte. Nach der sinfonischen Dichtung „Les Préludes" von Liszt gab es eine Erstaufführung für Berlin: vier Tondichtungen für Orchester nach Böcklin von M. Reger, über die schon mehrfach berichtet wurde. Herr Artz dirigierte mit Schwung und Persönlichkeit, bezüglich der Tempi konnte man hier und da anderer Meinung sein.

Mit angenehmem, wohlgebildetem Organ singt Oscar Seelig. Dass sein Gesang nicht in die Tiefe dringt, liegt an einer gewissen Gleichförmigkeit im Ausdruck. Er interpretiert mit bestem Gelingen, aber er reisst nicht fort, er wandelt die Wege, die viele wandeln, aber er offenbart uns das Kunstwerk nicht im Spiegel einer eigenen starken Individualität. Anita von Millern-Flinsch, seine Begleiterin, scheint aus ähnlichem Holze geschnitten.

Am selben Abend veranstaltete Paul Scheinpflug einen Beethoven-Abend mit dem Blüthner-Orchester. Zum Tripel-Konzert (Robert Kahn Klavier, Karl Klingler Violine und Hugo Becker Cello) kam ich leider zu spät, aber mit der fünften Sinfonie gab Scheinpflug einen so bedeutenden Beweis seines Dirigiertalents, dass er in dieser seiner Eigenschaft nicht leicht zu übersehen ist. Das Blüthner-Orchester folgte willig einer zwingenden Persönlichkeit, die jedoch um des harmonischen Gesamteindrucks äusserlich etwas beherrschter sein dürfte. K. Schurzmann

Kattowitz Um das Männerchorwesen in unserer Stadt ist es seit vielen Jahren so eine eigene Sache. Ausser wohlgemeinter Liedertafelei kommt man hier scheinbar nicht weiter. Die beiden einzigen Männergesangvereine am Orte machen abwechselnd wieder hier und da Versuche sich auf ein ernst zu nehmendes Kunstniveau zu erheben; jedoch mit mehr oder weniger geringem Erfolg. Ein solches Konzert leitete die diesjährige Saison am 21. September ein. Der Fleiss und die Mühewaltungen des Dirigenten Borowka seien anerkannt, aber der Gesang hat meines Erachtens nach zu wenig Kultur und Prägnanz. Es ist mehr ein Singen fleissig eingeübter Chöre ohne individuelle, bezwingende Abgeklärtheit; ganz zu schweigen von kunstvoll durchgeistigter Arbeit. Man rafft sich halt zusammen um wieder einmal öffentlich aufzutreten. Die Öffentlichkeit selbst steht denn auch dem löblichen Tun ziemlich passiv gegenüber, indem sie nur in spärlicher Anzahl vertreten ist. Dies mag wohl auch seinen Grund in der Höhe der Eintrittspreise haben, denn diese müssten für solche Konzerte so niedrig wie möglich bemessen sein.

Einen schönen Kunstgenuss bereitete uns eine junge Berliner Sängerin, Adele Werner, mit Alexander Neumann am Klavier. In dem allerdings ausverschenkten Saale befand sich eine dankbare Kunstgemeinde. Fräulein Werners Stimme ist nicht gross, aber gut kultiviert. Schulung, klare Aussprache, schöner Vortrag und ein wohlklingendes Falsetttimbre sind ihre Haupteigenschaften. Es hat den Anschein als wenn sich die Stimme der Sängerin noch stark entwickeln könnte. Alexander Neumann begleitete temperamentvoll, ohne es dabei an der nötigen Diskretion fehlen zu lassen. Das I. Sinfoniekonzert des Stadt- und Theater-Orchesters (Edmund Gumpert) zeigte wieder die bekannte Leere; und mit Unrecht, denn die Leistungen waren verhältnismässig durchaus zu loben. Zieht man die Schwierigkeiten in betracht, mit denen der Kapellmeister zu kämpfen hat, geringe Subvention, während doch gute Musiker verlangt werden, so ist es erfreulich festzustellen, dass sich das Niveau des Orchesters in dieser Saison bedeutend verbessert hat. Ob es so bleiben wird, bezweifele ich sehr stark, denn die Unterstützung (6000 M.) seitens der Stadt reicht bei weitem nicht aus, ein gutes Orchester lebensfähig zu gestalten. Wenn man von der allzu heftigen Kopfpose beim Dirigieren des Herrn Gumpert hinwegsieht, muss man ihm doch ein gutes Zeugnis ausstellen, wenngleich ich mich der Meinung nicht verschliessen kann, dass das von ihm beliebte Auswendigdirigieren einiger bekannter Beethovensinfonien die exakte straffe Gliederung der einzelnen Themen, die subtile Orchesterphrasierung und Detaillierung im Vortrag vermissen lässt. Fräulein Attler von der Wiener Volksoper vergriff sich an Mozarts „Figaros Hochzeit" mit völlig unzulänglichen Mitteln an Stimme und Schule. Fräulein Detreux, die Harfenistin unseres Stadttheaters, gab uns einige hübsche Proben ihrer Kunst; jedoch sollte sich die Dame lieber mit der Pedalharfe bekannt machen, da die chromatische Harfe nun einmal längst nicht mehr zeitgemäss und auch sehr beschränkt in ihrer Applikatur ist.

Jetzt käme ich zu dem Bach-Kantatenabend des Meisterschen Gesangvereins (Kgl. Musikdirektor G. von Lüpke). Es sei an dieser Stelle einmal auf die für solche grosse Choraufführungen gänzlich ungeeigneete evangelische Kirche hingewiesen. Es wirkt beängstigend zu sehen, wie der Dirigent als Gymnastiker und Turner oben auf der Orgelempore hantieren muss. Man denke sich, die Empore selbst vor der Orgel fasst kaum ein Orchester von 30 Personen. So musste die Aufstellung des Chores auf den sich über dem Mittelschiff hinziehenden Seitenemporen erfolgen. Entweder hat nun der Dirigent den Chor nicht im Auge, wenn seine Hauptaufmerksamkeit dem Orchester gilt, oder umgekehrt. Dasselbe Dilemma störte schon die sonst vorzügliche Aufführung der Matthäuspassion im Mai dieses Jahres. Wir hörten diesmal, unterstützt von einem Teil des Wiener Tonkünstler-Orchesters die Kantaten: „Es erhub sich ein Streit" — „Liebster Jesu, mein Verlangen" — „Wachet auf, ruft uns die Stimme" — und „Nun ist das Heil und die Kraft". Ferner die ausgezeichnete Motette: „Singet dem Herrn" für achtstimmigen Doppelchor. Über Auffassung und Temponahme liesse sich hier und da streiten, die Chorleistung aber, die dynamischen Abstufungen, das Aufgehen im Bachstil, die klare Herausarbeitung der Läufer und die rhythmische Akkuratesse zwingen zu uneingeschränktem Lob für Chor und Dirigenten. Frau Geyer-Dierich und Artur van Eweyk gaben ihr Bestes, während die Cembalo-(Klavier-)Begleitung des Herrn Kammersänger Dierich etwas aufdringlich und wenig abgetönt klang. Konzertmeister Brandenburg spielte wieder in der ihm eigenen diskreten Weise eine ausgezeichnete Sologeige.

Ein Schülerabend, ausgeführt von einigen Schülern der Pädagogin Frau Ohm, Mitwirkung: Käte Hyan, sei lobend erwähnt. Am 10. Dezember alsdann wäre noch ein Kammermusikabend zum Besten des Konzerthausbaues zu besprechen. Hofkonzertmeister Robert Reitz aus Weimar und Konzertmeister Artur Brandenburg mit Frl. Honigberger am Klavier warteten mit einigen Sonaten für 2 Violinen auf. Man hatte Johann Sebastian und Philipp Emanuel Bach gehuldigt. Jener war mit seiner Sonate in Cdur für 2 Violinen, dieser mit der Bdur Sonate für 2 Violinen vertreten. Ausserdem spielte Herr Reitz noch die Sonate Cdur für Violinsolo von J. S. Bach. Etwas Abwechselung brachte das Konzertante Nr. 2 Hmoll op. 88 von Meister Spohr. Es hält schwer zu entscheiden, wem der beiden Geiger die Palme des Abends gebührt. Jeder gab sein Bestes, und es war ein ehrliches Wettspiel zwischen ebenbürtigen Gegnern mit allerdings gänzlich differenter Tongebung.

Otto Wynen-Kattowitz

Leipzig Wie gewöhnlich, so hatten die Pauliner (Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli) auf das Programm ihres diesjährigen Winterkonzerts, das altem Herkommen gemäss im Gewandhaus stattfand, mehrere Neuheiten gesetzt; sie nahmen sogar ihres grossen Gesamtumfangs halber den weitaus grössten Teil des Abends für sich in Anspruch. Das Hauptwerk mit seiner Aufführungsdauer von einer guten Stunde war „König Laurins Rosengarten" von Fritz Volbach. In Männerchorkreisen hat sich der Komponist besonders durch sein wirkungsvolles Stück „Am Siegfriedbrunnen" vorteilhaft bekannt gemacht. Sein neuestes Werk ist ganz im Sinne jenes allbekannten Werkes geschrieben, d. h. es wandelt die Pfade einer Wagnernachfolge allerdings gesündester Art. Der Chorsatz und -klang ist vortrefflich, geradezu ausgezeichnet, die klare und charakteristische Untermalung des Orchesters, die zwar fast durch-

gängig ebenfalls an Wagner geschult ist, aber auch Straußsche Einwirkungen aufweist. Gewiss: man kann nicht gerade sagen, dass hier ein besonders eigengearteter Komponist am Werke gewesen sei, indes wird ihm niemand abstreiten können, eine Arbeit geschaffen zu haben, die bei dem bekannten Mangel an guten grösseren Männerchorwerken als eine empfehlenswerte Bereicherung dieser Literatur anzusehen ist. Unsere Universitätssängerverein und das Gewandhausorchester waren ausgezeichnet vorbereitet und leisteten ganz Hervorragendes. Die anspruchsvollen und umfangreichen Baritonsoli des Werkes hatte der Sondershäuser Kammersänger Prof. Fischer, ein stimmbegabter und musikalisch wohlbeschlagener Künstler übernommen. Anfangs, d. h. in zwei Weingartnerschen Orchesterliedern, „Stille der Nacht" und „Letzter Tanz", die in reiche Stimmungen getaucht und vornehm erfunden sind, klang sein Organ noch nicht recht mühelos, doch sang es sich bald, bereits im zweiten Lied, freier und freier und führte dann sein Teil in Volbachs Werke ausgezeichnet durch. Der Komponist, der aus Tübingen herübergekommen war, konnte seine helle Freude an der von Friedrich Brandes dirigierten Aufführung haben, er wurde wiederholt auf das Podium gerufen. Im übrigen enthielt das Programm an Vokalnummern als Uraufführung zwei Minneweisen („Mir ist ohn maßen leide" und „Seht wie die linde Sommerluft"), a cappella im alten Stil von Hugo Riemann (op. 69) gesetzt, Stücke, in deren Feinheiten man sich eigentlich erst bei wiederholtem Hören oder näherer Beschäftigung ganz und recht einfühlen kann, ferner Carl Reineckes „Auf der Wacht", ein Sang, der warm empfunden ist und in den Text nicht mehr hineingeheimnist, als darin liegt. Auch in diesen Stücken stellte der Chor (in den Riemannschen Weisen der kleinere Elitechor) durch schön abgetönten Chorklang und sorgfältige Ausarbeitung seine Männer (eigentlich Füchse und Burschen). Das Gewandhausorchester hielt sich in den Begleitungen wie in den einleitungsweise ausgezeichnet herausgebrachten Préludes von Liszt, wie wirs von ihm gewöhnt sind.

Im Feurichsaal gaben kürzlich der Rezitator Georg Stiebner und die Sängerin Johanna Cyriacus einen „modernen Abend". Erstens: ein schrecklich buntgewürfeltes Programm. Zweitens: das Beiwort „modern" stimmte aus verschiedenen Gründen nicht: da war zufällig Luise Reichardt, die Tochter Joh. Friedr. Reichardts, des vielgewandten Zeitgenossen Beethovens, mit als Komponistin auf den Konzertzettel geraten, da bekam man auch ein oder das andere Lied eines lebenden Tonsetzers mit zu hören, das schon im 18. Jahrhundert komponiert sein könnte — das zwar cum grano salis zu verstehen, aber eine dieser Arbeiten zitterte tatsächlich ein Stückchen Hohenfriedberg-Marsch. Von wirklich „modernen" Komponisten blieb bei der kaleidoskopartigen Vielgestaltigkeit des Programms aber noch diese hübsche Reihe übrig: Strauss, H. Wolf, H. Hermann, Th. Raillard, Hellmut Franke und P. Umlauft. Besondere Teilnahme mussten ein paar melodramatische Neuheiten erwecken, so das wirkungsvolle, den Geibelschen Text trefflich untermalende „Bild aus Russland" von Raillard und „Die schöne Imke" (Hildegard v. Hippel), deren Komponist H. Franke sich mehr und mehr aus einem chromatisch zähflüssigen Satz zu gesunder Anschaulichkeit und Vornehmheit herauszuarbeiten scheint. Nicht recht einleuchtend war mir, möglicherweise nur im Laufe einmaligen Hörens, der Zweck eines kurzen Fugato-Zwischenspiels. G. Stiebner entledigte sich seiner zum Teil recht anspruchsvollen Aufgaben in befriedigender Weise. Wollte hier und da sein Sprachorgan noch nicht überall ganz mitmachen, so konnte man doch feststellen, dass er ernsthaft und gründlich an der Ausdeutung seiner Vortragswerke gearbeitet hatte. Aller Wahrscheinlichkeit nach führt ihn die grössere Routine noch vollständig zum Ziele. Johanna Cyriacus ist stimmlich wohlbegabt, doch bedarf ihr Organ noch fernerer fleissiger Pflege. Um den musikalischen Teil der Melodramen und die Begleitungen machte sich der sorgfältige und musikalisch und geschickt mitgehende Th. Raillard sehr verdient.

Telemaque Lambrino, der beliebte einheimische Pianist und Klavierprofessor, gab mit dem Prager Dirigenten G. v. Keussler und dem Windersteinorchester einen Beethovenabend. Ich konnte von dem reichlich bemessenen Programm das Cmoll-Konzert und einen guten Teil der Eroica hören. Lambrino war in guter Stimmung. Man kann sich das energische erste Thema jenes Konzertes gewiss noch Beethovenscheindringlicher hingestellt denken, doch war die Ausdeutung des ganzen Werkes nichtsdestoweniger rhythmisch belebt, sein Geist verständig nacherlebt und seine Seele warm nachempfunden. Im letzten Satz schienen sich Solist und Dirigent über einen merkwürdig starken Wechsel zwischen flotten und ruhigen Zeitmassen übereingekommen zu sein. Sein Bestes leistete der Orchesterleiter, dem die Begleitung in der Tonstärke schöner gelang als in der genauen Übereinstimmung mit dem Spieler, in der Sinfonie, die er im ersten Satz, nicht zum Nachteil des Werkes, ein Quintchen frischer, als man gewöhnt ist, anpackte. Die Partitur, nach Bülows Wort, im Kopfe, nicht den Kopf in der Partitur — er dirigierte auswendig — stand er vollständig über der Sache, unterstützt von einem starken Temperament, klarer Zeichengebung und sicherem rhythmischen Sinn. Der Abend schloss mit dem Esdur-Konzert ab.

Einen „modernen Abend" (zum Besten der durch die Sturmflut Geschädigten) gaben mit Otto Weinreich und dem Windersteinorchester der Hallische Lehrergesangverein und der Neue Leipziger Männergesangverein, die der Leitung von Max Ludwig unterstehen. Den Anfang machten zwei Orchesterpräludien: Stephan Krehls schön gearbeitete und den Charakter des Schauspiels (besonders gut das verschüchterte Wesen des Kindes) ausgezeichnet treffende, nur reichlich lang gesponnene Vorspiel zu Gerhart Hauptmanns „Hannele" (übrigens nicht „zum ersten Male" in Leipzig) und Hugo Kauns reichbedachter, ziemlich gut in sich geschlossener Sinfonische Prolog zu Hebbe's „Maria Magdalene". Dann folgten zwei umfangreiche a cappella-Männerchöre: H. Hutters „Ablösung" und M. Ludwigs „Um Mitternacht". Ist Hutters Werk ausser der — freilich die Grenzen des Geschmacks fast überschreitenden — Toncharakteristik wenigstens ein geschickter Männerchorsatz nachzurühmen, so kann der zweite Chor keinen Anspruch darauf machen, eine wertvolle Bereicherung der Männerchorliteratur zu sein. Welche Inkongruenz zwischen dem nur in der vierten Strophe zu einem gewissen Gefühlshöhepunkt emporsteigenden schlichten Text von Rückert und der unglaublich massig angelegten Vertonung! Welche unnötige Aufhäufungen von Schwierigkeiten für die Sänger! Kein Wunder, dass der sonst jetzt ziemlich gute Klang des Tenors — ich kann nur nach dem Leipziger Verein urteilen — an ein paar solcher zwecklosen Affektstellen in den hohen Lagen unedel wurde. Von dem zweiten Teil des langen Programms konnte ich noch ein gut Stück des schon einige Jahre alten Ddur-Klavierkonzertes op. 33 (Manuskript) von Julius Weismann hören, dem, wenn es auch keinen sehr geschlossenen Eindruck machte, vielmehr häufig bröckelig erschien, doch manche Tugenden nachzurühmen sind: Sanfter Melodienfluss, Vornehmheit der Erfindung, fesselnde musikalische Sprache und guter klaviermässiger Satz. Herr Weinreich spielte es mit Empfindung, Hingabe und technischer Klarheit. Das Orchester hielt sich hier besser als in seinen selbständigen Leistungen. Am Schluss des Programms standen Naumanns Ballade „Nis Randers" und Hugo Wolfs „Dem Vaterland."

Der Klavierabend von Carl Salewski legte Zeugnis ab von gewissenhaftem Studium und künstlerischem Ernst. Seine Technik ist, soweit es sich nicht gerade um höchstgespannte Aufgaben handelt, solid zu nennen, doch vermisste man leider fast alle Tugenden, die das Spiel eigentlich erst anziehend machen, besonders die Gestaltungskraft im Grossen wie im Kleinen und was alles dazu gehört, wie schöne Anlage von Steigerungen und Abtönungen, Spannungen und wohlvorbereitete Spannungspausen (bei Chopin!). Kann sich der Zuhörer im Laufe eines landläufigen Klavierabends darüber je ganz klar werden, ob die Leistungen bei einem Spieler von so sympathisch bescheidener Wesensart wie Salewski bessere wären, wenn er versuchen würde, sein Selbstbewusstsein stärker zu entwickeln? Beinahe machte es diesen Eindruck.

Dr. Max Unger

Der junge begabte Pianist Alfred Hoehn beweist bei jedem neuen Auftreten, dass er mit Fleiss weiterstudiert, dass er auch in der neuen und neuesten Literatur sich umsieht und übt, was ihm als wertvoll erscheint. Dass er dabei manchmal in der Wahl einen Fehlgriff tut, darf man ihm nicht anrechnen. Die Jugend hat bekanntlich einen anderen Geschmack als das gereifte Alter. Auch diesmal trat er ein für den englischen Cyril Scott, für dessen Produkte, die zu-

meist nichts als eine Imitation Debussys sind, wir uns auch nicht im geringsten erwärmen können. Er spielte diese Stücke (Prélude, Introduktion und Fuge) gewiss sehr fein, allein sie rieselten am Hörer, wenigstens am musikalischen und feiner empfindenden, herunter wie Wasser an der Bergwand. Wie ganz anders Brahms, dessen Fmoll-Sonate in letzter Zeit wer weiss wie oft gespielt wurde. Hier, wie weiterhin in Bachs Chromatischer Fantasie und Fuge, in Chopins Fmoll-Fantasie und im Cismoll-Scherzo fand der junge Künstler Gelegenheit, seine guten Gaben ins rechte Licht zu rücken. Dann und wann liess er sich wohl von seinem frischen Temperament etwas hinreissen, so dass der Flügel dröhnte; doch ist uns dieses Ausschlagen einer inneren Lohe immer lieber wie markloses Gesäusel. —

Arne van Erpekum ist ein Sänger von Geschmack und Bildung, dem man gern zuhört. Das bewies sogleich sein Vortrag von Beethovens Liederzyklus „An die ferne Geliebte". Auch versteht er zu singen. Hätte er eine jener seltsamen Stimmen, die durch ihren sinnlichen Reiz im Augenblick bestechen, er würde ein gefeierter Sänger sein. So vermag er, da ihm in der Höhe der strahlende Glanz fehlt, wohl zu erwärmen und zu erbauen, aber nicht hinzureissen, zu packen. Der geschätzte Sänger trug ausser Liedern von Schubert, Schillings, Grieg im Laufe des Abends mit ausserordentlich gewähltem Geschmack einige Gesänge von Joh. Backer-Lunde vor, die besonderes Interesse erweckten. Am Flügel war Dr. Fritz Berend der feinsinnige, verständnisvolle Begleiter.

Wer Herrn W. E. v. Kalinowski den Rat gegeben hat, Komponist zu werden, mag es vor einer höheren Instanz verantworten. Sein Kompositionsabend, der beinahe zwei Dutzend Lieder brachte, hinterliess — soweit wir ihm beigewohnt haben — einen trostlosen Eindruck. Entscheidend für den Komponisten ist der Mangel an jeglicher Schöpfungskraft und aller Individualität. Die Gesänge aus Grossmütterchens Handkorb wurden von Frau Frieda Hell-Achilles und dem Tenoristen Herrn Roland Hell mit Gefühl und gutem Geschmack zu Gehör gebracht. Der Komponist sass in persona am Flügel. ♭

Sechzehntes Gewandhauskonzert (L. Sinigaglia: Ouvertüre zu Goldonis „Le Baruffe Chiozotte"; M. Bruch: „Violinkonzert Gmoll, vorgetragen von J. Heifetz; J. G. Mrazek: Sinfonische Burleske, zum 1. Male; Soli für Violine mit Klavierbegleitung von Tschaikowsky und Paganini-Auer; R. Wagner: Eine Faustouvertüre, Waldweben, Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer".)

Der zweite Teil des Konzertes erinnerte an R. Wagners Todestag. Die Faustouvertüre war hierzu sehr geeignet, während die Stücke aus Opern (oder Musikdramen) in einer Stadt wie Leipzig nur als Lückenbüsser im Konzertsaal gelten dürfen.

Von dem Geiger J. Heifetz ist zu berichten, dass er glänzenden Erfolg hatte; als Kind eignet er sich nicht zur Besprechung. Für ihn wäre es besser, vergnügt in die Schule zu gehen, als durch hundert Konzertsäle gejagt zu werden. Und abends (zur Konzertzeit) zu Bett zu gehen. Das alles umsomehr, als er ganz ungewöhnlich begabt ist.

Die Neuheit des Abends: Mrazeks Sinfonische Burleske ist eine Frucht eifriger Studiums von Straußschen Werken und bemerkenswerter Begabung, in fremdem Idiom sich auszudrücken. Das Programm — die Streiche Maxens und Moritzens — verschwieg der Konzertzettel zum Schaden des Verständnisses und des Erfolges. Immerhin haben wir's hier mit Äusserlichkeiten zu tun: einer raffinierten Geschicklichkeit und einer starken Neigung zu verblüffen, aber gerechtfertigt durch den Vorwurf. Das Eulenspiegel-Vorbild ist freilich nicht erreicht, weder musikalisch noch künstlerisch. Dort hindert die breite Redseligkeit, hier die Unklarheit der Disposition oder auch die Unwissenheit des Zuhörers. Wie gesagt: durch Programm-Mitteilung hätte das beschwichtigt werden können. Aber die Musik aus zweiter Hand bliebe trotzdem bestehen. ♮

Noten am Rande

Die Leonoren-Ouvertüre unter Polizeiaufsicht. Ein grosses Pariser Orchester hatte bei einer Gastspielreise durch England, wie der Excelsior berichtet, bei einem Konzerte einen erheiternden und zugleich peinlichen Zwischenfall. Auf dem Programm stand eine der Leonorenouvertüren von Beethoven, in der aus einiger Entfernung ein Trompetensignal gegeben werden muss. Der Kapellmeister hatte nicht die Zeit gehabt, vor der Vorstellung eine Probe zu veranstalten, und er begnügte sich, dem Trompeter die Anweisung zu geben, er solle sich hinter den Kulissen aufstellen, damit sein Signal scheinbar aus einiger Entfernung komme. Als der gegebene Augenblick kam, begann der Trompeter zu blasen, aber im gleichen Augenblick verstummten die Töne wieder und alles blieb still. Der Kapellmeister war wütend, und als das Signal zu Ende war, lief er hinter die Bühne, um den Trompeter zur Rede zu stellen. Er fand jedoch hinter den Kulissen zu seinem grossen Erstaunen zu beiden Seiten des Trompeters zwei Polizisten, und alle drei redeten heftig aufeinander ein. Aber keine Partei verstand die andere. Der Trompeter konnte nur Französisch und die Schutzleute nur Englisch. Der Kapellmeister, der auch das Englische beherrschte, konnte endlich den peinlichen Zwischenfall aufklären. Die tüchtigen Polizisten glaubten sich durch die Festnahme ein grosses Verdienst erworben zu haben, denn ihrer Meinung nach wollte der Trompeter durch sein Blasen das Konzert stören.

Die Musik der Kälte. Die Reisenden, die Sibirien im strengsten Winter kennen gelernt haben, haben die eigentümlichen Töne, die alle Dinge bei einer Temperatur unter minus 50 Grad hervorbringen, „Musik der Kälte" genannt. Ein Sibirienreisender schildert im „Menestrel" seine Eindrücke, und er behauptet, daß dieses Konzert viel schlimmer als die Kälte selbst sei. Ein zischender Ton, den man nicht definieren kann, scheint über die Erde hinzutönen; alles klingt, als ob man Metallstücke aufeinanderschlägt. Die Menschen sprechen nicht mehr, die Tiere schweigen, das Eisen eines Pferdes, das gegen einen Stein stösst, klingt wie eine Glocke. Wenn man gegen einen Baum klopft, so klingt er, als wäre er von Stahl. Wenn ein Schlitten sich nähert, so hört man ein entsetzliches Tönen. „Eines Tages hatten wir einen Schinken mit uns genommen. Wir waren zwei kräftige Männer, aber als wir eine Scheibe abschneiden wollten, gab es einen Klang, als ob man auf einen Amboss schlägt, und wir konnten nichts abschneiden. Wir mussten hungrig bleiben. Ein anderes Mal fuhren wir im Schlitten. Wir waren überrascht, ein monotones, fortwährendes Geräusch zu hören, als ob zwei Metallstücke unausgesetzt aufeinanderschlügen. Als wir an unser Ziel kamen, merkten wir, dass dieser Lärm von einem festgefrornen Stück Milch herrührte, das gegen ein gefrorenes Huhn schlug. Man befördert nämlich dort die Milch in Eisstücken, die man rings um einen Stock hat gefrieren lassen. Das Geräusch des Schlittens ist wie das Knirschen eines Diamanten auf Glas und stärker. Die Sonne sieht wie eine grosse kupferne Kugel aus und erhebt sich nur wenige Stunden über den Horizont. Schnell verschwindet sie wieder, und in der ewigen Nacht hört man immer nur dasselbe Zischen. Es ist die seltsame, unaufhörliche Musik der Kälte."

Kreuz und Quer

Dortmund. Hugo Kaun hatte in Dortmund mit einem Konzert der Musikalischen Gesellschaft (Direktion Holtschneider) mit Liedern, Klavierstücken, Frauen-, Männer- und gemischten Chören grossen Erfolg. Fräulein Kreitz und Fräulein Llewellyn wirkten pianistisch mit, während Frau Reichner-Feiten Lieder sang.

Dresden. Der Dresdner Cellomeister Prof. Georg Wille konzertierte in London und in Wien mit grossem Erfolge.

Erfurt. Heinrich Zöllners Oper „Der Schützenkönig" wurde auch hier mit starkem Erfolge gegeben. Die musikalische Leitung hatte Kapellmeister Riedel, die szenische Kapellmeister Weissleder.

Hagen (Westf.). Das 3. Städtische Sinfoniekonzert am 4. Februar unter dem Hofkapellmeister Laugs (Berlin) stand wieder unter dem Zeichen der Novitäten. August Reuss, ein Schüler Thuilles, wartete mit dem sinfonischen Prolog zu „Der Tor und der Tod" auf, einem sehr melodiösen Werk, das einer Aufnahme auf allen Konzertpodien wert erscheint. Kauns Märkische Suite folgte ihm. Während das Werk in seiner dickflüssigen und schwerblütigen Art den Ton des Vorwurfes gut trifft, ist es im übrigen polyphon

und kontrapunktisch trefflich gearbeitet; am meisten spricht das zierliche Menuett (3. Satz) an, wenn auch im ganzen einige Übergänge, besonders im ersten Satz, nicht gerade geschickt erscheinen. Die beiden kleinen Orchesterstücke: Erster Kuckucksruf im Frühling, und Sommernacht am Flusse von Frederic Delius zeigen ganz das Wesen dieses Komponisten. Bleibt auch manchem diese Musik in ihrer Gewagtheit unverständlich, so ist doch nicht zu leugnen, dass der Komponist es meisterlich versteht, Stimmungen hervorzurufen. Sinigaglias Piemontesische Suite wird durch die geistvolle Verarbeitung der trivialen Themen in die Sphäre höherer Orchestermusik gehoben. Von tieferer Wirkung auf die Masse ist der Satz: Piemontesischer Karneval. Die Ausführung des Konzerts zeugte von geistiger Durcharbeitung der verschiedenen und verschiedenartigen Intentionen der Komponisten. Von den Solisten hatte sich der Cellist, Konzertmeister Martin Meissner (Hagen), das Konzert op. 38 von de Swert gewählt, das zwar unbedeutend ist, aber dem Solisten Gelegenheit gibt, seine Technik leuchten zu lassen. Meissner zeigt sich als ein Meister auf seinem Instrument, der die technischen Schwierigkeiten mit Leichtigkeit zu bewältigen versteht. Doch ist ihm nicht allein eine klare Technik eigen, auch durch edle, runde Kantilene und Gefühlswärme weiss er den Hörer zu packen. Hofpianist Alfred Schmidt-Badekow ist ein echter Schumann-Interpret, der die Technik (bei ihm eine vollendete) als Mittel zum Zweck benutzt, die Tiefen der Seele aufzurütteln und Schumannsche Musik in ihrem vollen Gehalt zu erschöpfen.

—n—

Halle a. S. Der hiesige Orchester-Musik-Verein, eine Pflegestätte edler Kunst während mehrerer Menschenalter, feierte sein hundertjähriges Bestehen durch ein festliches Sinfoniekonzert. Zugleich löste sich der Verein auf, da er seine Mission im Musikleben der Stadt erfüllt hat. Er weicht der „modernen" Zeit mit ihrer veränderten Geschmacksrichtung. Die Konzerte wurden seit langen Jahren von der Kapelle des 36. Inf.-Reg. Graf Blumenthal ausgeführt. Auf dem Programm des letzten Abends standen u. a. Beethovens Gmoll-Konzert für Klavier und Orchester, Liszts „Les Préludes" und Haydns Abschieds-Sinfonie.

Kl.

Kiel. Die Oper „Ninon von Lenclos" von M. Eulambio (nach dem gleichnamigen Drama von E. Hardt) hatte bei ihrer Erstaufführung am hiesigen Stadttheater unter Kapellmeister Neubeck mit Marta Weber in der Titelrolle einen warmen Erfolg.

Leipzig. Der vortreffliche Leipziger Baritonist Alfred Kase wurde vom Fürsten Reuss zum Kammersänger ernannt.

— Der Leipziger Lehrergesangverein feierte am 8. Februar das 25 jährige Dirigentenjubiläum seines Leiters Prof. H. Sitt durch Festkonzert, Aktus und Bankett.

— Das dritte Leipziger Bachfest 1914 wird vom 4.—6. Juni gefeiert werden.

Nürnberg. Ein Beethoven-Denkmal in Nürnberg wird nach dem Entwurf des Bildhauers Konrad Roth in Nürnberg errichtet. Es soll im Lauf des Sommers enthüllt werden. Für das Denkmal stehen gegen 100000 M. zur Verfügung.

Posen. Am 6. Februar starb nach langen schweren Leiden der Kgl. Musikdirektor Professor Karl Raphael Hennig im Alter von 69 Jahren. Hennig hat im Konzertleben Posens jahrzehntelang eine bedeutende Rolle gespielt. Er war ursprünglich zum Juristen bestimmt, studierte dann unter Richter (Leipzig) und Kiel (Berlin) Musik und kam nach kurzer Lehrtätigkeit 1869 als Organist an der Paulikirche nach Posen. 1870 gründete er ein Musikinstitut, das zum Seminar und Konservatorium erweitert wurde. 1877 bis 1890 war er Musiklehrer am staatlichen Lehrerinnenseminar. Er war zeitweise Dirigent des „Lehrergesangvereins" und „Provinzial-Sängerbundes", auch Kritiker an Tagesblättern. An der Kgl. Akademie las er über Musikwissenschaft, veranstaltete Übungen für Redner usw. 1890 gründete er ein „Philharmonisches Orchester", das vier Jahre bestand und Sinfoniekonzerte gab. Seine Kompositionen (eine Klaviersonate, Psalm 130, Kyrie, 8stimm. Motette „Hoffe auf den Herrn", Lieder, Frauenchöre) sind weniger bekannt als seine Schriften und pädagogischen Werke (Deutsche Gesangschule, Einführung in den Beruf des Klavierlehrers, Lerne gesundheitsmässig sprechen, Einführung in das Wesen

der Musik — für die Teubnersche Sammlung — usw.). Hennigs öffentliche Tätigkeit war hauptsächlich dem 1873 aus dem Paulikirchenchor entstandenen „Hennigschen Gesangverein" gewidmet, den er bis März 1913 leitete und mit dem er alle bedeutenden klassischen und zahlreiche neuere Oratorien aufführte, auch Musikfeste veranstaltete, u. a. ein grosses Mozartfest. Der Fortbestand dieses, in die „Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft" aufgenommenen Oratorienvereins, des bedeutendsten in der ganzen Provinz, ist gesichert. Prof. Hennig war Vorsitzender des Direktorenverbandes deutscher Musikseminare und Kommissar für die Abnahme von Orgelwerken in der Provinz Posen.

A. Huch

Weimar. Robert Reitz spielte hier für die Musikschüler drei der Sonaten für Solovioline von Bach. — Vor einigen Tagen hatte Robert Reitz in den Sinfoniekonzerten in Bern (Leitung Fritz Brum) mit dem Vortrag des Violinkonzerts von P. Tschaikowsky einen aussergewöhnlichen Erfolg.

Neue Chöre

Ernst Graf, op. 2: Fünf ernste Lieder für gemischten Chor (Nr. 1 An den Tod, Partitur und Stimmen [je 20 Pf.] M. 1,60; Nr. 2, O Ewigkeit, wie lang bist du!, Part. und Stimmen [je 20 Pf.] M. 1,60; Nr. 3, Nacht, Part. und Stimmen [je 20 Pf.] M. 1,80; Nr. 4 Es muss nun sein, Part. und Stimmen [je 20 Pf.] M. 1,60; Nr. 5 Ich hab' in kalten Wintertagen, Part. und Stimmen [je 20 Pf.] M. 1,80). Leipzig, F. E. C. Leuckart.
— Op. 3a: Drei lateinische Chöre für Knabenstimmen (Nr. 1. Ver redit optatum; Nr. 2. Musa venit carmine; Nr. 3. Ave maris stella; Partitur und Stimmen [je 30 Pf.] M. 2,70). Ebend.
— Op. 3b: Bauspruch („Baut junge Meister" von C. F. Meyer; Partitur und Stimmen [je 20 Pf.] M. 2,—). Ebend.

In Ernst Graf stellt sich ein Chorkomponist vor, der seinem Vornamen in dreifacher Beziehung Ehre macht: Ebenso ernst wie seine Texte der Herkunft und dem Inhalte nach gewählt sind, so ist auch die an den Alten genährte Vertonung, wobei die „Alten" hier mehr im vorklassischen Sinne gemeint sind. Das zeigt nicht bloss die Vorliebe des Komponisten für Harmonisierung in der Art der Kirchentonarten, worunter auch die Auslassung der Terz fällt, sondern sogar die Hinneigung zu mittelalterlicher Stimmführungen wie z. B. Stimmenkreuzungen. Vielleicht ist die Vermutung wichtig, dass Graf als Chormeister selbst viel mit den alten Kirchenkomponisten zu tun hat. Obgleich er im grossen Ganzen die Mittel der Modernen meidet und auch nicht viel eigenartige Seiten aufweist, verschmäht er es durchaus nicht, hier und da, wenn auch selten, schneidende Dissonanzen anzubringen, die aber fast immer einen echten Eindruck machen. Elementare Kraft, Herbheit und harmonische Einfachheit sind, obgleich er sich häufig ziemlich weiche Texte wählt, die Hauptmerkmale seines Schaffens. Ein paar Worte sollen eine mehrr nebensächlichen Auffälligkeit gewidmet sein: In zwei der mir vorliegenden gemischten Chöre („O Ewigkeit" und „Es muss nun sein") schreibt der Komponist 2/3 Takt vor, obgleich die Stücke ausschliesslich nur die halben Noten als kleinste Werte enthalten. Lässt man sich das bei dem ersten Stück, das gemessen im Zeitmass gedacht ist („In starrer Grösse" und die 𝅗𝅥 = 88), noch gefallen, so ist die Berechtigung einer solchen Notierung bei dem andern nicht einzusehen. Ich glaube kaum, dass ein Dirigent hier das Tempo richtig erfassen würde, wenn er sich allein an die Angabe des Tempos („Bewegt") halten und der Chor der metronomischen Bezeichnung (𝅗𝅥 = 152) ermangeln würde. Bei Übertragung der Notenschrift der Mensuralmusik ist es jetzt fast allgemein üblich, die „Brevis" (Notenwert für eine mittlere Schlagzeit), die im Aussehen einer ganzen Note von heute glich, aber nur etwa den vierten Teil dieser Zeitlänge mass, zu verkürzen, also mit einer Viertelnote zu übertragen. Weshalb aber in die Geflogenheiten alter Zeiten zurückverfallen, wenn dabei kein praktischer Nutzen, sondern sogar Verwirrung gestiftet werden kann? Über die Bestimmung der gemischten Chöre sei nur gesagt, dass sich die zweite Nummer, „O Ewigkeit, wie lang bist du", gut für die Kirche, die andern, trotz ihren ernsten Worten, doch am besten für weltliche Konzerte eignen; zumal das letzte Stück „Ich hab' in kalten Wintertagen" ist im Texte Gottfried Kellers alles andere als auf kirchliche Zwecke zugeschnitten. Der frische „Bauspruch" für Frauenstimmen ist für eine Festlichkeit der Universität zu Freiburg i. B. geschrieben und eignet sich für ähnliche Gelegenheiten (Gymnasium- und Seminarfeiern u. a.) ganz vortrefflich, ist aber trotzdem, des Textes halber, am besten für Frauenchor beizubehalten, wogegen ich nicht einsehe, weshalb die „Drei lateinischen Chöre" op. 3a bloss von Knaben, wofür sie der Titel bestimmt, sondern nicht auch von Frauen gesungen werden sollten.

Dr. Max Unger

Neue Vokalmusik

Anton Dvorák. Drei biblische Lieder (aus op. 99), für den kirchlichen Gebrauch besonders für Trauungen ausgewählt und mit Orgelbegleitung versehen von Franz Ewald Thiele (für hohe oder tiefe Stimme, M. 2,—). Berlin, N. Simrock.

Für die Übertragung der Begleitung zu den biblischen Liedern Dvoráks vom Klavier auf die Orgel bedarf es nicht erst einer Entschuldigung des Bearbeiters Fr. Ew. Thiele. Die Bedarfsfrage wird ohne weiteres den Anlass dazu gegeben haben. Der Herausgeber, ein wohlbekannter Orgelpraktiker, hat sich der Sache anscheinend mit Sorgfalt und Geschick unterzogen und die Begleitung dreier Gesänge aus Dvoráks op. 99 (1. Gott ist mein Hirte, 2. Herr, nun sing' ich Dir ein neues Lied, 3. Ich hebe meine Augen auf) den Organisten finger- und fussgerecht gemacht. Ausser einigen unwesentlichen Einwänden, die hier und da gegen die Phrasierung erhoben werden könnten, hätte der Berichterstatter keinerlei Schattenseiten der Bearbeitungen zu erwähnen. Der Aufmerksamkeit der Sänger auf die Veröffentlichung dürfen der Herausgeber und der Verlag sicher sein.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 21. Februar, Nachm. 1/22 Uhr:

J. S. Bach: IV. Sonate (Emoll) für Orgel. J. Brahms: „Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen?" J. S. Bach: „Die bittre Leidenszeit beginnt abermal".

Das nächste Heft erscheint am 26. Februar; Inserate müssen bis spätestens Montag den 23. Februar eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

81. Jahrgang Heft 9

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 26. Febr. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die Flagellanten und ihre Lieder

Von **Fritz Erckmann** (Alzey)
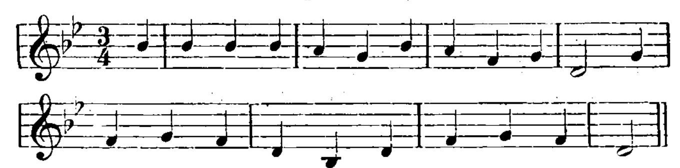
II.

Die meisten Lieder der Flagellanten sind in den Stürmen der Zeit verschollen. Ihr grösster Feind war wohl die Kirche, die zusehen musste, wie das Interesse am Gottesdienst sich vom Gotteshaus auf die Strasse verpflanzte und deshalb schon vom Anfang an das Tun der Geisselbrüder mit Misstrauen und Missfallen verfolgt hatte. Als zudem der Papst die Geisselfahrten untersagte, waren die Priester um so mehr darauf bedacht, die Erinnerung an die Flagellanten, ihre Lieder, Gebete und Gebräuche in Vergessenheit zu bringen. Wenn wir Zeitgenossen glauben, ist der Verlust zu bedauern. Aus ihren Schilderungen entnehmen wir, dass die Lieder wundersam, eigenartig und verlockend gewesen sein müssen, dass ihre fremdartigen, orientalischen Wallfahrtshymnen ähnlichen Klänge wie Totenglocken die tiefsten Tiefen der Herzen aufwühlten und jene schwärmerische Begeisterung erzeugten, wie sie in der Geschichte des Menschen vielleicht einzig dasteht. Lieder, die solches vermochten, lassen sich nicht gänzlich ausrotten, und so kam es, dass sich Bruchstücke erhielten, die nach Erfindung der Buchdruckerkunst ihren Weg in den kirchlichen Volksgesangbüchern von Bamberg, Hildesheim, Köln, Mainz, Paderborn und Regensburg fanden.

In dem Mainzer Cantual aus dem Jahre 1605 (S. 135) befindet sich z. B. das Lied:

„Es sungen drei Engel ein süssen gesang,
dass in dem hohen Himmel erklang.
Sie sungen, sie sungen es alles so wohl,
den lieben Gott wir loben soll'n.
Wir heben an, wir loben Gott,
Wir rufen ihn an in dieser not.
Er speist uns mit dem himmelbrot,
Das Gott seinen zwölf Jüngern bot.
Wohl über dem Tisch da Jesus sass,
Da er mit ihnen das Abendmahl ass.
Judas der stund noch darbei,
Der wollt des Herrn Verräter sein.
Er verriet den Herrn bis in den Tod,
Dadurch der Herr das Leben verlor.
An dem Kreuze da er stund,
Da er vergoss sein rosenfarbes Blut.
Herr Jesu Christ, wir suchen dich,
Am heiligen Kreuz da finden wir dich.
Da stund der Herr ganz nackend und bloss,
Dass ihm das Blut sein Seiten entfloss.
Die Seiten, die ward vom Blute so rot,
Maria — dein Kind leidt grosse Noth.
Maria, Gottes reine Magd,
All unsre Noth sei dir geklagt.
All unsre Noth und unsre Pein,
Das wandel — Maria, dein Kindelein.
Das wandel — Maria, dein's Kindes Zorn,
Dass unsere Seele nicht wär verlorn.
Behüt uns Gott vor der Höllen Pein,
Dass wir armen Sünder nicht kommen hinein."

Die Melodie, in jonischer Tonart, die trotz der damals üblichen mangelhaften Vorzeichnung in Bdur steht, lautet in neuzeitlicher Weise folgendermassen:



Es ist eine richtige Volksweise, voll wehmutsvollem Sehnen und Suchen. Im Mainzer Cantual führt sie die Nebenschrift: „Ein ander alt gesang", und im Paderborner Gesangbuch: „Ein ander vralter Ruff von Christo". Hölscher setzt den Ursprung dieses alten Prozessionsgesanges des 13. Jahrhundert, weil die 12. Strophe daraus schon in der Schlacht auf dem Marchfeld (zwischen Ottokar von Böhmen und Kaiser Rudolph) gesungen worden sei. Der Chronist Ottokar von Horneck erzählt nämlich:

„mit einer stimme grôzen
der bischof von Basel began
diesn ruf heben an:
Sante Mar' muter unde meit,
al unsrin nôt sî dir gekleit!"

Zufällig stimmen die beiden Strophen überein; damit ist aber noch kein Beweis für das Alter des ganzes Liedes gegeben. Böhme[1]) ist sogar der Meinung, dass die geschmeidige, süss-tänzelnde Melodie kein Produkt des 13. Jahrhunderts ist, sondern höchstens im 15. Jahrhundert ent-
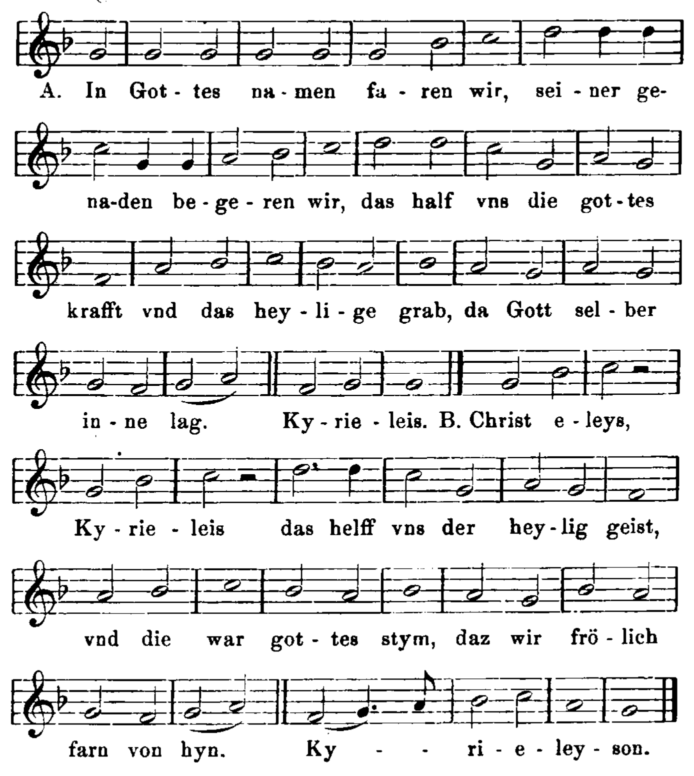
[1]) Altdeutsches Liederbuch S. 648.

standen ist. Um diese Zeit hat wahrscheinlich auch der Text, dem jedenfalls altertümliche Strophen zu Grunde liegen, seine jetzige Form angenommen.

Das berühmteste Wallfahrtslied, das den Stürmen der Zeit getrotzt hat, stammt in handschriftlicher Form, d. i. in einer Wessobrunner Handschrift aus dem Jahre 1422[1]) und lautet also:

In gotes namen fara wir,
siner gnâden gere wir.
nû helfe uns din gotes kraft
und daz heilige grap,
dâ got selber inne lac.
Kyrieleis.
Sanctus Petrus der ist gut,
der uns vil sîner gnaden tut:
daz gebiutet im din gotes stimme
froelîcher fare wir:
nu hilf uns edle Marjâ zu dir etc.
froelichen unverzeit,
nû hilf uns Marjâ, reine meit.

So weit haben wie einen Leich in zwei Absätzen vor mit zwei eignen Melodien. Im Original folgen noch zwei Absätze, die aber jedenfalls nicht zum Wallfahrtslied gehörten. Finck (1536) gibt Melodie und Text in folgender Fassung:



G. Witzel[2]) bemerkt bezüglich der alten Bestimmung des Liedes: „Es werden in dieser Kreuzfahrt[3]) auch die schönen Ostergesänge, lateinisch und deutsch, übers Feld gesungen. Zudem haben unsere Voreltern mancherlei besondere andächtige Gesänge zu singen gewisset, deren freilich über die 50 in aller Christen Landen und Städten zuhauf zu lesen wären."

Es herrscht also kein Mangel an Wallfahrtsliedern. Der ursprüngliche Text obigen Liedes muss aus dem 12. Jahrhundert stammen, da die erste Zeile schon in dem von Gottfried von Strassburg um das Jahr 1215 geschriebenen „Tristan" vorkommt.

„Da ging zuletzt auch Tristan hin.
Die lichte, junge Königin,
Die Blume von der Iren Land,
Isolde, ging an seiner Hand
Gar traurig und mit trübem Sinn.
Sie grüssten nach dem Ufer hin
Und baten Gott, mit seinem Segen
Der Leute und des Lands zu pflegen.
Dann stiess man ab und fuhr von dannen,
Indes ihr Fahrtlied sie begannen;
Hellstimmig sangen alle hier:
In Gottes Namen fahren wir."

Oder wie es im Urtext heisst:

„mit hôher stimme huobens an
unde sungen einez unt zwir:
in gotes namen varen wir."

Auch in dem Schwank von der Wiener Meerfahrt, noch aus dem 13. Jahrhundert, wird es von den betrunkenen Bürgern gesungen, die die Laube für ein Schiff ansahen und in der Trunkenheit auf dem wogenden Meere zu fahren glaubten[1]). Da heisst es:

„Von des wînes süezekeit
wurden sie sô gar gemeit,
unde des mutes alsô vrô
daz sie wânden alle dô,
sie waeren jezuo an dem mer.
sie liezen allen herzen sêr,
unde sungen vil schône
in einem lûten dône
ûf der louben offenbâr
ir leisen daz ist wâr:
in gotes name vare wir."

In heiligem Ernst diente dieser „Leis"[2]) als Schlachtgesang, als Adolf von Nassau am 2. Juli 1298 mit den Seinen am Hasenbühel bei Göllheim in den Tod ritt. Nach Bruchstücken eines niederrheinischen Dichters[3]), eines Zeitgenossen, heisst es:

Die schar unt die banieren
begunden sich rottieren,
tambûren slach, basûnen schal
daz her sich wegede uber al
des ûzzogens âne wanc.
den leisen man zu velde sanc:
in gotes namen varen wir.

Dieser alte Ruf, den man bei Schiffs- und Kriegsfahrten und, wie die Worte melden, bei Kreuzfahrten nach dem heiligen Lande im 12. und 13. Jahrhundert sang, wurde später ein allgemeiner Wallfahrtsgesang, der bei Bittfahrten nach Heiligenbildern und nach Rom bei, Prozessionen in der Kreuzwoche und am Markustage, sowie bei Feldumzügen und Bit fahrten um gutes Wetter

---

[1]) Jetzt in München, Cod. germ. 444 Blatt 13.
[2]) Psaltes eccles. 1550.
[3]) Die Wallfahrt zum heiligen Grabe.

---

[1]) Hagens Gesamtabenteuer II p. 474 v. 81.
[2]) Geistliches Lied, von Kyrieleison.
[3]) Haupts Zeitschrift für deutsches Altertum 3, 3—27.

für das Getreide vom Volke angestimmt wurde. Auch auf der grossen Kinderwallfahrt, welche im Sommer des Jahres 1457 aus Niederdeutschland und den rheinischen Städten nach Mont St. Michel zog, sangen die kleinen Pilger: an godes namen vare wy[1]). Der Ulmer Predigermönch Felix Faber stimmte es an, als er im Jahre 1480 von seinen Zuhörern in der Kirche für seine erste Pilgerfahrt Abschied nahm[2]). Auch auf seiner zweiten Reise ins gelobte Land im Jahre 1483 sangen es die Pilger wiederholt. Nach der Schilderung seiner deutschen Reisebeschreibung liess man, wenn das Schiff frei gemacht war, dem Winde die Segel. „Der zückte das Schiff flugs auf das Meer, und während man so anfuhr, bliesen die Trompeter der Pilgerschaft und die Pfeifer herrlich auf, und die Pilgrime sangen den Meergesang: In Gottes Namen fahren wir"[3]).

Wie jene Zecher in der Wiener Meerfahrt den Ruf parodierten, so gibt es noch mehr Parodien. So z. B. das Lied in der Möhrin Hermanns von Sachsenheim (1453) wo das Heer, welches den Dichter als Gefang.nen vor Frau Venus und den Danhäuser führt, anstimmt:

„In Venus namen faren wir".[4])

Hundert Jahre später steht im Weltspiegel des Valentin Boltz von Ruffach:[5])

„In tüfels namen faren wir,
bym wyn da machen wir gut gschirr,
wir sufen ganze becher uss,
dass vnser keinr kumpt lär ins huss.
Heienhoschenho!"

Schliesslich hat sich in Annaberg ein alter Bergreim erhalten, in dem der Anfang des Wallfahrtsliedes in folgender Weise parodiert ist:

„In gottes namen faren wir ein,
sein hülf und trost wolte bei uns sein,
das wir wider komm auf das ort,
vor allem schaden behüt uns got.
Kyrioleis.

Der Text des Wallfahrtsliedes mag anfangs nur aus der ersten Strophe mit dem angehängten Kyrie bestanden haben. Im 15. und 16. Jahrhundert wurde er erweitert und ausgedehnt, bis es zur Reformationszeit so eingebürgert war, dass Luther, der fühlte, dass geistliche Volksweisen zu reformatorischen Zwecken sich wohl eigneten, die beliebte Wallfahrtsmelodie zu seinem Lied: „Dis sind die heilgen zehn Gebot", verwendete. In diesem Liede, das im Erfurter Enchiridion I Nr. 1 mit Melodie und dem Vermerk: „Die zehen gebot Gottes, auf den thon In gottes namen faren wir" im Druck erschien, hat sich die alte Wallfahrtsweise bis auf den heutigen Tag im evangelischen Kirchengesang erhalten.

Folgende Umbildung, die sich im Frankfurter Gesangbuch aus dem Jahre 1571 befindet und von hier aus den Weg in viele andere protestantische Gesangbücher fand, möge diese Betrachtungen beschliessen:

„Ein geistlich Lied für Wegfahrende".

1. In Gottes namen faren wir,
seiner gnaden begeren wir,
des vaters güt behüt uns heut
bewar unser sel und leib.

2. Christus sei unser gleitesman,
bleib stetig bei uns auf der ban,
und wend von uns des feindes list,
auch was sein wort zuwider ist.

3. Der heilig geist auch ob uns halt
mit seinen gaben manigfalt,
tröst, stärke uns in aller not
und für uns wieder heim zu Gott.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Den grössten musikalischen Eindruck der verflossenen Woche verdankten wir der in Chor und Orchester geradezu musterhaften Aufführung von J. S. Bachs „Hoher Messe" im zweiten ausserordentlichen Gesellschaftskonzert unter der wie immer zielbewussten, gleich energischen als feinfühligen Leitung F. Schalks. Diesem speziell für grosse Chormassen gottbegnadeten Dirigenten ist es zu danken, dass durch ihn das einstige goldene Zeitalter der Gesellschaftskonzerte unter J. Herbeck und Hans Richter gleichsam neu auflebte. So wirkten denn auch jetzt wieder besonders die gewaltigen Chorsätze der H moll-Messe — so gleich anfangs das wunderbar kunstvolle und inbrünstige „Kyrie", dann der jubelnde Hauptsatz des Gloria, im Credo die unvergleichlichen Gegensätze des in die tiefsten tragischen Tiefen führenden Crucifixus und des darauffolgenden herrlich illustrierten Wunders der Auferstehung „Et resurrexit", endlich als zweite Krone des Riesenwerkes das lapidare „Sanctus" mit seiner ungeheueren Tonmacht, seinen imposanten Bass-Rufen — überwältigend, nach ihrer so verschiedenen Eigenart vom Publikum (der Saal war wieder für Konzert und Generalprobe ausverkauft) teils mit Schweigen tiefster Ergriffenheit, teils mit wahren Beifallsstürmen entgegengenommen. Unter den Solisten stand die für solche Aufgaben prädestinierte Frau Noordewier-Reddingius obenan, für die erkrankte Berliner Kammersängerin Frl. Emy Leisner sprang als Alt mutig (nur anfangs etwas unsicher) eine andere Gastin (Oratoriensängerin) aus der deutschen Reichshauptstadt Gertrude Fischer-Maretzki ein. Der Tenorist Hr. August Globerger (Darmstadt) und der Bassist Hr. Dr. Nikolaus Schwarz (Wien) befriedigten, wenn auch letzterer an Flüssigkeit der Koloraturen den erstaunlich langen Atem Dr. Felix v. Kraus nicht zu erreichen vermochte. Imposant klang unter Prof. K. Dittrichs Meisterfingern die Orgel und vortrefflich wurden die vielen heiklichen Instrumentalsoli ausgeführt, so jenes der Geige von Konzertmeister C. Berla und das schwierige der Trompete von Herrn O. Geserich. Als Orchester wirkte sorgfältigst einstudiert das des Konzertvereins. Alles in allem für die „Gesellschaft der Musikfreunde" und ihren wackeren artistischen Direktor wieder ein Ehrenabend, dem sich im Laufe der Saison noch drei ähnliche anreihen dürften, denn — man denke nur! — es werden in den Gesellschaftskonzerten heuer noch drei Riesenwerke: Bachs beide grosse Passionsmusiken nach Matthäus und Johannes und Händels „Judas Maccabäus" aufgeführt. Was kann man von altklassischer Kunstpflege mehr verlangen?!

Dass darüber die „Moderne" nicht vergessen werde, dafür sorgen bei uns in den philharmonischen Konzerten Weingartner, im Konzertverein Löwe, an den Sinfonieabenden das Tonkünstlerorchesters Nedbal. Hypermodernes wurde uns in einem ausserordentlichen Konzerte des letztgenannten Vereins durch Mahlers neunte Sinfonie geboten. Ihre Uraufführung hatte am 25. Juni 1912 während der Wiener Musikfestwoche hier stattgefunden, was ich damals wegen meiner angegriffenen Nerven, welche schleunigst

---

[1]) Chronik des Franziskaners Lesemeisters Detmar, herausgegeben von Grautoff, Hamburg 1830.

[2]) Evagatorium, ed. Hassler, Stuttgart 1843.

[3]) Röhricht und Meisner, Deutsche Pilgerweisen. Berlin 1880.

[4]) Wormbs 1538, fol. VIa.

[5]) Basel 1551.

Erholung in Gebirgsluft bedurften, nicht mitmachen konnte. Somit hörte ich sie jetzt zum erstenmal und war über die in den beiden Mittelsätzen gewagten kakophonischen Exzesse geradezu entsetzt. Einigermassen stimmungsvoll beginnt und schliesst der erste Satz (ein Andante commodo) und das immer leisere Verklingen des als Finale dienenden Molto Adagio, offenbar von Bruckners wunderbarem „Abschied vom Leben" in seiner Neunten beeinflußt, könnte ähnlich ergreifend und versöhnend wirken wie dieses, wenn es nicht gar so ausgesponnen wäre: bei Mahler ersehnte ich wirklich zuletzt nur ungeduldig das Ende und war froh (aber nicht befriedigt), als alles vorüber war. Im übrigen könnte ich nur einfach Kollegen J. Staubers famosen Bericht unterschreiben, den er — mich freundlichst vertretend — über die Uraufführung der Mahlerschen „Neunten" — unzweifelhaft seiner schwächsten! — unserer Zeitschrift zukommen ließ (im Jahrgang 1912 Heft 29 S. 401 zu finden). Eine scharfe Verurteilung, die aber Wort für Wort nur zu sehr motiviert erscheint. Welch' trauriger Abfall von dem durch Mahler in seiner grossen „Achten" erreichten relativen Höhepunkt, so schwere Bedenken auch dieses monströse Werk im Einzelnen erweckt, uns dafür aber doch mit einem wahrhaft großen, erhebenden Schlusseindruck entlassend. Dass Mahler selbst jetzt noch, drei Jahre nach seinem Hinscheiden, bei uns förmlich in der Mode ist, bezeugte die mir fast unbegreiflich beifällige Aufnahme der jüngsten „Reprise" der Neunten, welche indess möglicherweise doch noch mehr der ganz vortrefflichen Aufführung gegolten haben mag: verdientermassen mussten sich die von Nedbal einmal wieder so recht ins Feuer gebrachten „Tonkünstler" mehrmals von ihren Sitzen erheben. Und der eigentliche Held des Abends wurde dann P. Casals für seine kongenial meisterhafte Wiedergabe des Dvorakschen Violoncellkonzertes, dessen natürlich edle Melodik, Klarheit und Klangschönheit nach den schier perversen Karikaturen der Mahlerschen „Neunten" wahrhaft wohltat.

„Ende gut — alles gut" — konnte man über das achte, zugleich letzte philharmonische Konzert der Saison (15. Februar) sagen, indem da drei eben so verschiedenartige als jedes in seiner Weise anziehende Werke die denkbar vollendetste und lebensvollste Ausführung fanden: zuerst die interessante, wenn auch mehr die Kriegsstimmung der feindlichen Häuser, als die Gefühle der Liebenden illustrierende „Romeo und Julia"-Ouvertüre von Tschaikowsky, sodann eine sehr hübsche Novität (Serenade op. 36) von dem jetzt wohl bedeutendsten lebenden tschechischen Komponisten V. Novak, endlich als Krone des Konzertes Schuberts unsterbliche, immer von neuem begeisternde „Siebente" in Cdur, deren von Schumann gepriesene „himmlische Länge" den Wienern anfangs so gar nicht eingehen wollte, während jetzt die „zehnte Muse" (wie sie bekanntlich auch Schumann nannte) bei uns wirklich diesen Ehrenplatz neben den neun Musen Beethovens errungen hat und vom Publikum förmlich vergöttert wird. Was Novaks „Serenade" anbelangt, so besteht sie aus vier fein ziselierten Sätzchen, aus denen sich besonders ein träumerisch süsses Notturno sehr sympathisch heraushebt. Alles meisterlich kontrapunktiert (diesfalls im Finale gipfelnd), die melodische Erfindung unzweifelhaft slavisch-national, die Durchführung aber deutsch, oder sagen wir besser: international — etwa in Geiste des grossen „modernen Klassikers" Brahms. Der hochbegabte Komponist wurde im letzten philharmonischen Konzert — nach dessen Schluss Weingartner förmlich bejubelt wurde, mehrmals lebhaft gerufen. Ganz anders war der Erfolg einer von Löwe am letzten Dienstagabend des Konzertvereins (17. Februar) hier erstmalig aufgeführten Neuheit Novaks: „Pan", Orchesterdichtung in fünf Sätzen mit den Überschriften „Prolog" — „Berge" (diese beiden Stücke aneinander gereiht) — „Meer" — „Wald" — „Weib". Da kam es zu keinem Hervorruf des Autors, wohl aber zu einem erbitterten Parteienkampf, in welchem die Zischer Sieger blieben. Novak hat eben in diesem, seinem Opus 43 seinen ursprünglich mehr klassizistischen Standpunkt (unter der Ägide Brahms') verlassen und sich auf die äusserste Linke der „Modernsten" begeben: das verrät schon die etwa mit den letzten Werken Mahlers zusammentreffende oder auch an die Opern Schrekers gemahnende Instrumentation, in welcher fünf verschiedene Schlagwerke und ein obligates Klavier Hauptrollen spielen. Nach einer von einem Intimus des Komponisten, Dr. Jan Löwenbach, verfassten Analyse wollte Novak nicht etwa den alten Griechengott vorführen, sondern sein Werk bedeute die „Beichte eines Künstlers, dessen Dispositionen dem Pankultus zuneigen und dessen Inneres jeder Anregung aus seinem Reiche zugänglich ist". Der Erklärer hätte nur noch hinzufügen sollen: was unter dem „Pankultus" eigentlich gemeint? Aus den zitierten Überschriften dieser neuen Art Suite ergibt sich das wahrlich nicht, man hat von Anfang bis Ende den Eindruck verschleierter Programmmusik, die immer ein gefährliches Experiment bleibt, besonders, wenn wie hier der Tonsatz mehr eklektisch erscheint, bald an Wagner (die plätschernden Rheintöchter aus der „Götterdämmerung" gleich im Prolog — der Vogelruf aus dem „Siegfried-Idyll im Wald-Stück), bald an Grieg (Ases Tod aus der „Peer-Gynt-"Suite), besonders häufig aber an Mahler und R. Strauss erinnernd. Indem Novak durch alle fünf Sätze ein leitendes Naturmotiv ($^6/_4$ F — c — g und F — c — d — a) zieht, erinnert er an die gleiche Verwendung eines solchen Motives (nur dort C — g — c) in R. Strauss' „Zarathustra", von dem er auch sonst manche Orchesterfigur (aus „Till Eulenspiegel", „Rosenkavalier" usw.) erborgt. Alles geistreich, interessant, ein grosses orchestrales Geschick bekundend, aber eben problematisch, man kommt zu keiner einheitlichen Stimmung und der Übereifer gewisser jugendlicher Enthusiasten reizt schliesslich die konservative Mehrheit zur Opposition. Übrigens möchte ich durchaus nicht über den Novakschen „Pan" schnell aburteilen, vielmehr gerne das jedenfalls sehr phantasievolle intentionierte Werk öfters hören. Fürs erste Mal schien mir das Wellenspiel des Meeres (mit dem stürmisch aufgeregten Schlusse) und die Waldstimmung am glücklichsten getroffen. Mendelssohns wunderbar klangschöne und poetische Amoll-Sinfonie wurde freilich nach der Novität demonstrativ applaudiert, und einen würdigen Schluss machte Brahms' grossartiges, im ersten Satz mitunter wie ein Erdbeben wirkendes Dmoll-Konzert mit einem wahrhaft Berufenen, Artur Schnabel, am Flügel.



Berliner Brief

Von Dr. Walter Paetow

Nichts ist so leicht, wie immer wieder auf Berlin, als auf den musikalischen Wasserkopf Deutschlands hinzuweisen und über die Mißstände des Berliner Konzertlebens abzuurteilen; nichts ist aber zugleich auch so ungerecht, wie dieses beständige Pamphletieren, denn so gewiss viele Dinge hier im argen liegen, ebenso gewiss treibt hier eine musikalische Kultur zur Blüte, auf die nicht nur die Berliner stolz sein können. Seit Jahren wird von privater Seite dafür gesorgt, dass der Besuch von grossen Konzerten auch den Angehörigen solcher Kreise ermöglicht wird, deren Einnahmen sonst mit den Ausgaben für Konzertveranstaltungen nicht in Einklang zu bringen waren. Unermüdlich ist in dieser Beziehung die neue freie Volksbühne gewesen, die für Kammermusikmatineen Vorträge usw. nachdrücklich gesorgt hat; und dass die Stadt Berlin selbst durch bestimmte Vereinbarungen mit dem Berliner Philharmonischen Orchester sich an die Veranstaltungen grosser Sinfoniekonzerte während der Sommermonate hat heranwagen können, — das ist denn doch eine Errungenschaft, die nicht eben zu den Alltäglichkeiten gehört. Nichts kann jetzt so erfreulich wirken als die Beobachtung, dass mit dem mutig begonnenen Werke immer tapferer fortgefahren wird und dass man den Kreis seiner Verpflichtungen nicht etwa verengert, sondern nach Möglichkeit weiter und weiter ausspannt; man scheut jetzt nicht mehr davor zurück, auch die Hilfe derjenigen in Anspruch zu nehmen, denen Unverstand oder Kleinsucht eine geheime Gegnerschaft gegen die Bestrebungen des Bürgertums nachzusagen pflegt, — ja man hat jetzt sogar erleben können, dass vom Königlichen Opernhause selbst aus in diese Bewegung tatkräftig fördernd eingegriffen ist. Wie ein nachträgliches Weihnachtsgeschenk oder auch wie ein nachträglicher Neujahrsgruss mutet es uns an, dass jetzt der Chor unseres königlichen Opernhauses mit seinen ausgezeichneten Meister Professor Hugo Rüdel an der Spitze und unter Mitwirkung hervorragender Solisten ein Konzert veranstaltet hat, das für die breiteste Masse unserer Bevölkerung bestimmt war und das einen so glücklichen und befriedigenden Verlauf genommen hat, dass man sich zu seiner Wiederholung hat

entschliessen müssen. Diese Tat ist dem Norden Berlins zugute gekommen, der in alledem, was Kunst anlangt, ganz naturgemäss sonst ein wenig stiefmütterlich behandelt ist; hier liegt das Reich der Dampfmaschinen und der Eisenhämmer, hier gesellt sich Fabrik zu Fabrik, hier fordert körperliche Kraft genau so ihr Recht, wie der grüblerische Verstand. Es ist, als ob Teile Westphalens oder der Rheinprovinz hier eine Art Zweigniederlassung begründet hätten, um auch der Riesenstadt Berlin einen Teil ihrer eigensten stolzen Arbeit abzutreten. Kein Wunder, dass gerade hier das Volk darnach lechzt, auch gelegentlich an die Musen und Grazien der Mark erinnert zu werden und an dem gewaltigen, künstlerischen Reichtum teilzunehmen, der über Gross-Berlin ausgeschüttet wird! Das einem solchen Verlangen von Jahr zu Jahr mehr entsprochen wird, gehört zu den erfreulichsten Erscheinungen unseres gesamten Kunstlebens, es ist, als ob in unserm massgebenden Kreisen das Gefühl der Verantwortung der Masse gegenüber gerade in dieser Hinsicht in ungeahnter Schnelligkeit wüchse, und man gewinnt immer mehr den Eindruck, dass die Strömung dahin geht, Versäumtes nachzuholen und neues anzubandeln. Wenn man von diesem Gesichtspunkte aus das Konzert des königlichen Opernchores betrachtet, wird man in ihm ein markantes Zeichen der Zeit erkennen müssen und wird voller Freude feststellen dürfen, dass hier zielbewusst auf einem fest vorgeschriebenen Wege ein mutiger Schritt getan ist. Man hatte das Programm dem Geschmacke des Publikums mit grossem Geschick angepasst, indem man zunächst einen Teil mit Kompositionen Richard Wagners ausfüllte und sich im zweiten Teil sodann der Volkschormusik zuwandte. Die Wirkung war, wie man es voraussehen durfte, überwältigend und wurde selbst dadurch nicht getrübt, dass auch für die Begleitung der Wagnernummern nur ein Konzertflügel zur Verfügung stand. Solche Eroberungen wollen eben Schritt für Schritt gemacht werden.

* * *

Die Reihe der grossen Orchesterkonzerte ist in der letzten Zeit so gross gewesen, dass es nicht möglich ist, ihrer im einzelnen zu gedenken; aber es sei doch hervorgehoben, dass Max Fiedler die dritte Sinfonie von Brahms und mit Unterstützung des Kittelschen Chors Beethovens neunte Sinfonie mit dem Philharmonischen Orchester zur Aufführung brachte. Ganz ausserordentliches Interesse erregte das achte philharmonische Konzert, in dem Arthur Nikisch Erich Wolfgang Korngolds Sinfonietta Hdur zum ersten Male in Berlin zur Aufführung brachte. Das Werk fand schon in der Generalprobe eine so allseitig günstige Aufnahme, dass der Erfolg am Abend der Aufführung selbst nicht ausbleiben konnte; Korngold wurde Morgens wie Abends mit Beifall überschüttet, den er in seiner liebenswürdigen Natürlichkeit mit ungeschminkter Freude entgegennahm. Er hatte diesmal einen Sieg auf der ganzen Linie zu verzeichnen, denn auch diejenigen, die ungewöhnlich frühen Begabungen immer mehr oder minder skeptisch gegenüberstehen, mussten sagen, dass hier wirklich musikalisch aus dem vollen geschöpft ist und sich ein Quell offenbart, der nicht leicht versiegen dürfte. Was mir das wertvollste an diesem neuen Werke erscheint, ist die Ungezwungenheit seiner thematischen Sprache, und zwar besonders deshalb, weil sie nicht in allen scherzohaften Teilen vorherrscht, sondern auch in getragenen Partien beibehalten bleibt. Man darf natürlich keine Kantilenen von der Grösse eines Mozartschen oder Beethovenschen Themas erwarten; aber die Empfindungswelt, in die man hier hineinblickt, ist doch gross genug, um uns dauernd zu fesseln und uns an die Ehrlichkeit ihres Gestalters glauben zu lassen. Verstiegenheit und Verschrobenheit in den einzelnen Gefühlsskalen, wie man sie bei unseren heutigen Komponisten nur zu oft wahrnimmt, begegnet man fast gar nicht; es herrscht eine gesunde Natürlichkeit vor, die sich unzweifelhaft vertiefen wird und dann an Eindringlichkeit der Sprache naturgemäss nur gewinnen kann. Mit eben so grosser Freude, — man möchte beinahe sagen Genugtuung — begrüsst man die Munterkeit und Offenheit in den heiteren Abschnitten dieses Werkes; hier bricht das natürliche Element des Österreichers oft blitzartig leuchtend hervor und die jugendliche Sorglosigkeit eines fröhlich schaffenden Menschenkindes strahlt einen reizvollen Glanz aus. Dass man auch hierbei bestimmte Einflüsse wie etwa von Richard Strauss' Eulenspiegelei unschwer erkennen kann, versteht sich von selbst; immer wieder erstaunlich bleibt es, wie viel eigene gescheite Einfälle bei der Ausnutzung des Orchesters und seiner Klangfarben diesem jungen Komponisten in den Sinn kommen und wie er ohne jede Prätension es getrost wagen darf, gelegentlich seine ganz eigenen Pfade zu wandeln. Vieles betreibt er jetzt vielleicht mehr technisch als instinktiv; aber im grossen und ganzen ist er einer der wenigen, die einem unmittelbaren Zuge ihrer Natur folgen und sich auf Kleinlichkeiten nicht einlassen. Man kann, scheint mir, die gesunde Wirkung dieser Musik nicht besser rühmen, als indem man gern zugesteht, ihr recht bald einmal wieder begegnen zu mögen.

Voraufgegangen waren der Sinfonietta Philipp Scharwenkas sinfonische Dichtung „Frühlingswogen" und Gustav Mahlers „Kindertotenlieder", ihr folgte eine Bachsche Arie mit Flötensolo. Der Akt der Pietät Mahler gegenüber wird gleich mir manchem in diesem Falle übertrieben erscheinen sein, obwohl die Kindertotenlieder von keinem geringeren als Johannes Messchaert gesungen und infolgedessen zu tiefster Wirkung gebracht wurden. Die Bachsche Arie dagegen: „Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen!" stand eben am rechten Fleck, um etwaige Bedenken gegenüber frühreifen Talenten zu zerstreuen. Ein Kuriosum dieses Konzertes soll nicht vergessen werden. Man hatte als letzte Nummer des Programms Beethovens erste Sinfonie gewählt, also eine Art Beethovenscher „Sinfonietta". Aber die Zeit war so knapp geworden, dass man von ihrer Aufführung absehen musste und zum Ersatz die Egmontouvertüre als krönenden Abschluss bot.

Rundschau

Oper

Berlin Im Königlichen Opernhause haben zwei Sänger auf Engagement gastiert, und zwar die Herren von Monavarda vom Stadttheater in Graz und Josef Schwarz von der Wiener Hofoper. Der erstere ist im Besitz eines weichen, volltönenden Basses von guter Bildung. Er versteht sich auf die Kunst des Portamento und Legato und dürfte überhaupt für Lyrik durchaus geeignet sein. Auch seine Darstellung kann man sich gefallen lassen. Josef Schwarz machte als Amonasro einen recht guten Eindruck. Sein ganzes Auftreten hat etwas Grosszügiges, stimmlich sowohl wie schauspielerisch. In beiden Künstlern dürfte die Generalintendantur sich zwei Mitglieder sichern, denen man, wenn nicht alles trügt, eine gute Zukunft voraussagen kann.

Aus der Rumpelkammer ist Gounods „Romeo und Julia" wieder hervorgeholt worden. Es gab eine typische mangelhafte Aufführung des Opernhauses, die so wenig befriedigte, dass man sich fragte, warum denn das Werk überhaupt herausgebracht worden ist. Eine Gounodsche Oper kann doch heutzutage nur noch Eindruck machen, wenn die gesanglichen Leistungen der Mitwirkenden etwas absolut Vollkommenes darbieten. Diesmal war nur Herr Jadlowker angenehm erträglich. Er hatte nicht gerade einen seiner besten Tage. Dennoch geniesst man seinen vollen, reichen Tenor, seine feine musikalische Kultur und seine elegante Manier der Darstellung mit Vergnügen. Allerdings scheint er sich in letzter Zeit einige kleine Unarten angewöhnt zu haben, wie das knallige Ansetzen mancher Töne und das unschöne Heraufziehen melodischer Bindungen. Seine Partnerin, Julia, wurde von Fräulein Alfermann gegeben. Mit der Zuteilung dieser Rolle an die junge Künstlerin, die erst im vorigen Jahre ihre Laufbahn begonnen hat, ist die Opernleitung wieder einmal in ihren unbegreiflichen Fehler verfallen, eine erste Rolle mit einer dafür nicht ausreichenden Kraft zu besetzen. Die junge Dame hat eine hübsche Sopranstimme, die im Piano ganz gewinnend ist. Sobald sie aber einen größeren Stärkegrad aufbringen muss, klingt das Organ rauh und noch wenig durchgebildet. Ihre Koloraturen sind ziemlich flüssig, aber noch zu mechanisch und zu wenig von der Freude am Können getragen, um das Publikum in der Weise bestechen zu können, wie man dies von einer ersten Koloratursängerin erwartet. Die übrige Besetzung liess viele

Wünsche offen. Auch die Regie konnte straffer und genauer sein. Wunderschön klang wieder das Orchester unter Leitung von Edmund von Strauss, dem jedoch die eigenwilligen Herrschaften auf der Bühne öfter nicht immer recht folgten. Ein Lob verdienen auch die von Professor Rüdel einstudierten Chöre, die eins der erfreulichsten Momente an der Aufführung waren.

Nun hat das Charlottenburger Opernhaus seine erste Wagnersche Repertoiroper herausgebracht: „Die Meistersinger". Und gar nicht übel. Direktor Hartmann hat bei seiner Regie, ohne die Rudimente der Wagnerschen Tradition zu verletzen, eine interessante persönliche Note getroffen, mit der man sich sehr wohl einverstanden erklären kann. Seltsamerweise gehen die Ansichten der Kritik über die musikalische Leitung Kapellmeister Rudolf Krasselts weit auseinander. Die einen sagen, das Orchester habe wie ein einziger Tonbrei geklungen, ohne alle Differenzierung und Feinheit, und die anderen behaupten just das Gegenteil. Dafür gibt es nur eine Erklärung: die Akustik des Hauses. Nämlich die Referenten, die im ersten Rang gesessen haben, sind der günstigeren Ansicht, und die, deren Plätze sich im Parkett befanden, lehnen ab. Nun ist es allerdings notorisch, dass die Akustik des Deutschen Opernhauses grosse Mängel aufweist, und es ist auch schon mit allerlei kleinen Mitteln versucht worden, Abhilfe zu schaffen. Das kritische Resultat der Meistersingeraufführung dürfte nun hoffentlich den Ansporn geben zu gründlichen Untersuchungen über die Ursachen der akustischen Mängel und deren möglichst weitgehende Beseitigung. Es wäre doch seltsam, wenn unsere Physiker, die heute mit Leidenschaftlichkeit an allen möglichen Problemen arbeiten, nicht auch Interesse an den Fragen der Akustik im Raum nehmen würden. Man fordere sie nur einmal in ernster Form auf und stelle ihnen die Mittel zur Beschaffung der nötigen Messinstrumente zur Verfügung. Eine „Zentralstelle für Raumakustik" würde sicherlich viel Gutes stiften können. Nach diesem Exkurs ins Physikalische zurück zu den Charlottenburger Meistersingern. Dass ein so junges Opernensemble wie das des Deutschen Opernhauses, zu dem manches Mitglied gehört, das früher überhaupt noch keine Wagnerpartie gesungen hat, keine Rennomier-Wagnersänger auf die Bühne stellen kann, ist selbstverständlich. Welches Theater hat überhaupt ein in allen Hauptrollen erste, für die Partie berühmte Kräfte? Es wird sich immer um einen oder zwei Wagnerstars drehen, und an den anderen Sängern wird man noch ungenügende Reife der Darstellung oder der Stimme oder sonst etwas auszusetzen haben. Immerhin haben sich die Charlottenburger gut gehalten. Ihr Werner Engel stellte einen sehr anerkennenswerten Sachs dar. Nicht zu alt, nicht zu jung, würdig, mit Neigung zur Heiterkeit, und, das rechne ich ihm hoch an, mit feinem Gefühl für den Unterschied zwischen den wichtigen und den weniger wichtigen Stellen seiner Rolle. So sehr er z. B. während der Beckmesserserenade bemerkbar bleiben muss, so wenig darf er sich vordrängen, wie manche das im Hochgefühl ihrer Hans Sachswürde gern tun. Und dann hatte er die ganze Partie auf eine sich beständig erhebende Linie aufgebaut, bei der man das Gefühl hatte, dass mit dem Monolog der Höhepunkt des privaten Sachs, mit der Anrede aber jener Sachs erreicht sei, der allen gehört, der über die Grenzen seiner Persönlichkeit hinausgewachsen und nun der erkorene Verherrlichte des Volkes ist. Man fühlte die Entwicklung dieses Mannes zu seiner letzten, hohen Charakterstufe. Das hat mir gefallen; ich habe die Rolle so noch nicht aufgefasst gesehen. Auch Eduard Kandls Beckmesser fand ich gut. Nicht zu sehr Karrikatur, nicht zu erbost und gallig, noch ein Krümchen achtbarer Mensch daran. Von der Eva nehme ich an, dass sie, die bereits in der Kirche einen Flirt mit einem ihr offenbar unbekannten jungen Mann anfängt, nicht mehr so ganz und gar Ausbund von mädchenhafter Unerfahrenheit ist; zumal ihre Magdalene mit David ein bischen Vorbild ist von dem, was man als erlaubt bezeichnen kann. Lulu Kaessers Darstellung der Eva war, so hübsch sie sich machte, zu sanft, zu wenig hoffnungsvoll auf eine Entführung. Der Mittelpunkt der Aufführung war zweifellos Heinrich Knote, den Direktor Hartmann mit München teilt. Er ist ja berühmt für diese Rolle, und so kann ich mir eine Charakterisierung seiner Darstellung ersparen. Jedenfalls aber dürfte er noch manchem Mitglied der Charlottenburger Oper ein nacheifernswertes Beispiel sein. Was die musikalische Leitung betrifft, so gehöre ich zu denjenigen, die Krasselts Leistung für eine sehr gute erklären müssen. Auf meinem Platze klang jedenfalls das Orchester so ausgezeichnet, dass ich die Überzeugung hatte, einer äusserst sorgfältig erwogenen und einstudierten Aufführung beizuwohnen. Auch der Kontakt mit der Bühne war jeden Augenblick vollkommen, ausgenommen vielleicht einige kleine Stellen in der Prügelszene, die mir auch in der Regie nicht ganz gelungen erschienen. Das Publikum spendete begeisterten Beifall. Es ist überhaupt auffällig, wie gross der Andrang zum Charlottenburger Opernhaus geworden ist. Die Aufführungen sind schon tagelang vorher ausverkauft, und der Billetthandel treibt so böse Blüten, dass die Sprechsäle der Zeitungen fortgesetzt Beschwerden darüber enthalten. Es scheint, dass dieses Theater der Zweitausenddreihundert bald durch das der Fünftausend ersetzt werden muss!

H. W. Draber

Konzerte

Berlin Wenn ein aus sangesfreudigen Männern gebildeter Chor derartige Leistungen bietet, wie der Berliner Schubert-Chor am 15. Februar, so muss ausser der Sangesfreudigkeit der Chormitglieder noch ein andrer Faktor mitwirken: der Dirigent. Herr Hans Winter hat für diesen Beruf offenbar gute Eigenschaften einzusetzen. Gewiss ist es ziemlich sprödes Material, das dieser Schubert-Chor aufzuweisen hat, alles Männer, die tagsüber im Berufe tätig sind, und dann allwöchentlich eine Feierstunde hergeben, um sich an der Musik zu erbauen, sich aus den täglichen Miseren emporheben zu lassen in die beglückenden Regionen der Kunst. Drängt sich da nicht unwillkürlich die Betrachtung der sozialen Bedeutung eines derartigen Vereinslebens auf? Als Novitäten gab es ein Frühlingslied und Hüte dich von Arnold Ebel, zwei eindrucksvolle Chöre, die trotz der mannigfachen Stimmführungsschwierigkeiten ausgezeichnet interpretiert wurden. Zwei Balladen ebenfalls von Arnold Ebel und erstmalig zu Gehör gebracht sangen Minna Ebel-Wilde mit klanglich reizvoller Stimme und der bekannte Kammersänger Arthur van Eweyk.

Die stimmbegabte Altistin Anna Gaertner hatte ein etwas buntes Programm für ihren Liederabend zusammengestellt. Ihre natürliche Art, zu singen und die innere Wärme, die ihre Vorträge belebt, zeichnen ihren Liedgesang vorteilhaft aus. Die mitwirkende Violinistin Laura Helbnig-Lafont von Hermann Lafont begleitet, bot mit dem Sinding-Konzert eine mässige Leistung.

Im Konzertsaal der Königlichen Hochschule für Musik fand ein Konzert zum besten des Richard Wagner-Stipendien-Fonds statt. Frau Berta Gardini entzückte u. a. mit der Traviata-Arie, der sie den ganzen Charme ihrer Persönlichkeit lieh. Richard Buhlig und Eddy Brown brillierten auf dem Pianoforte und der Violine und Walther Kirchhoff krönte das an künstlerischen Erfolgen reiche Konzert durch Walthers Preislied, dem er noch die Winterstürme folgen liess.

Eva Katharina Lissmann ist unseren feinsinnigsten Liedersängerinnen beizuzählen. Je mehr man sich in ihre Kunst hineinfühlt, umsomehr steht man im Banne ihrer künstlerischen Individualität. Dass die Lieder und Tänze des Todes von Mussorgski auf vielfachen Wunsch wiederholt werden mussten, spricht für die Charakterisierungskunst der Konzertgeberin, denn sie stellen dem Interpreten wahrlich keine leichte Aufgabe, gehören in ihrer tiefen, ernsten Eigenart jedoch zu dem Schönsten, was die neuere Liedkomposition hervorgebracht hat. Gesangstechnisch bleibt der Künstlerin die Kultur ihrer Höhe, die noch immer etwas eng ist, dringend zu empfehlen, dann wird uns Frl. Lissmann die Erfüllung aller Wünsche bringen, die wir an vollendeten Liedgesang stellen. M. Jowanowitsch aus Petersburg folgt den leisesten Regungen als Begleiter.

Nachzutragen haben wir von voriger Woche das vierte und letzte Konzert des Böhmischen Streichquartetts, das mit Gernsheims op. 83 in Adur wundervoll einsetzte. Als Höhepunkt der Interpretation möchten wir den 2. Satz Molto vivace bezeichnen, in dem tausende von sonnenfrohen Lebewesen zu umschwärmen schienen, mehr und mehr in

ihren lichttrunkenen Kreis ziehend. Für das Klaviertrio op. 15 hatte man sich der ausgezeichneten Mitwirkung Conrad Ansorges versichert. K. Schurzmann

Leipzig Gustav Illmer, ein junger Pianist aus R. Burmeisters Schule, brachte das Bdur-Konzert von Serge Bortkiewicz zum ersten Male mit nach Leipzig: ein auf grosse Wirkungen im Sinne Tschaikowskys angelegtes, deshalb nicht gerade persönliches, klaviermäßig aber dankbares Werk. In Illmer lernte man einen zweifellos befähigten Klavierspieler kennen; leider fehlt ihm aber zurzeit noch gar manches an der künstlerischen Reife, als da besonders sind: Modulationsfähigkeit des Anschlags und fertige Technik. Besonders diese, denn wie deren Mangel bei einem Virtuosen im allgemeinen die Wurzel alles Übels ist, so hinderte er auch den Debütanten an der Entfaltung einer musikalischen und geistigen Kräfte, wovon in ihm vielleicht eine gute Menge schlummert. Jenen Mangel merkte man vor allem an einigen schwereren Stücken von Liszt (einige Paganini-Etüden und sechste Rhapsodie), die er zum Teil nur mit großem physischen Kraftverbrauch und großer Mühe zu Ende führte. Prof. R. Burmeister leitete das Windersteinorchester.

Einen andern Pianisten, den gleichfalls noch jugendlichen Wesley Weyman, glaube ich im vorigen Jahr schon einmal besser spielen gehört zu haben, als in seinem heurigen Konzert im Feurichsaale. Möglich, daß ihm das Lampenfieber diesmal besonders stark zusetzte. Auch ihm gerieten die technisch schwersten Stellen am wenigsten; häufiger, als dass man darüber hinweghören und -sehen konnte, machte sich das unangenehme „Wischen" auf den Tasten bemerkbar. Zu besonderem Dank war man ihm verpflichtet, dass er mit der prächtigen Sonata tragica wieder einmal an Mac Dowell, den besten modernen amerikanischen Klavierkomponisten erinnerte. Ein paar Anläufe zu sangvollem Vortrag in dieser Sonate und zu lyrischer Empfindung in einigen Chopinschen Balladen wogen aber leider die technischen Unzulänglichkeiten und den Mangel an Größe und Überzeugungskraft nicht auf.

Einen weihevollen Beethovenabend gewährte Farl Friedberg. Man erschrak über das lange Prpgramm: nicht weniger als fünf Sonaten (Cismoll op. 27 Nr. 2, Emoll op. 90, Edur op. 109, Cmoll op. 10 Nr. 1 und Esdur op. 81a) sowie die 32 Cmoll-Variationen und das Rondo „Die Wut über den verlorenen Groschen" standen darauf — und wir hätten es, wenn uns nicht die Pflicht noch anderswohin gerufen hätte, gar zu gern bis zum Schluß miterlebt. Wie meisterlich waren die Gegensätze in den Physiognomien der einzelnen Variationen herausgearbeitet, wie wunderbar vermochte er Beethovens Vorschrift zum Schlußsatz der Emoll-Sonate („Nicht zu geschwind, recht singbar vorzutragen") zu befolgen, wie ungekünstelt und doch tief ergreifend spielte er in der Cismoll-Sonate (deren letzten Satz er übrigens nicht nach berüchtigten Mustern überhetzte) das Adagio und besonders das Allegretto! Wie anziehend mutete es in bezug auf die Programmaufstellung auch an, daß Friedberg nicht durchaus mit dem schwersten Beethovenschen Geschütz anfuhr. Die Kleineren mögen sich an diesem Meister des Klaviers, der sich mit dem Abend einen Platz neben den bedeutendsten Beethovenspielern sicherte, ein Beispiel nehmen. Dr. Max Unger

Der Klavierabend von A. Oswald Bauer legte Zeugnis ab von Ernst und gutem Willen und von einem Können, das gegenwärtig nur erst auf Haus und Salon, keineswegs aber auf den Konzertsaal Anspruch machen kann. Zur Entfaltung in dem Pianisten etwa schlummernder musikalischer Kräfte gebricht es ihm vorläufig noch allzu sehr an solider Technik sowohl manualiter als auch pedaliter. Dass hier und da ein kleiner musikalischer Lichtblick schimmerte, sei gern zugegeben, doch genügt das, bei den hohen Anforderungen, die gegenwärtig gestellt werden, durchaus nicht. Wäre Herr Bauer ein Sänger, so würde der wohlwollende Berichterstatter, wenn Technik und Musikalität noch versagen, vielleicht wenigstens an dem dritten, dem Material, noch etwas schönes entdecken können. Die Sänger sind demgemäss sehr im Vorteil; denn das liegt leider ausserhalb des Pianisten. —n—

Das Böhmische Streichquartett gab seinen letzten Abend mit dem gewohnten künstlerischen und finanziellen Erfolge; letzteres heisst: es durfte sich auch diesmal des Anblicks eines vollbesetzten Kaufhaussaales erfreuen. Diese auserlesene Korporation, der in letzter Zeit manche nicht zu unterschätzende Konkurrenz erwachsen ist, hat doch noch den größten Zuspruch, ist Held des Tages geblieben. In der Tat ist es ein Genuss, ihrem Spiele zu lauschen. Was die vier Herren auch immer vortragen — zündet, selbst dann, wenn man — wie diesmal in Mozarts unverwelklichen Adur-Klarinettenquintett — ein klein wenig absichtliches Schönmachen der Produktion hört, oder — wie in Schumanns köstlichem Klavierquintett (mit dem exzellenten Carl Friedberg am Flügel) — die Kardinaltugend eines Quartetts, die Gleichberechtigung der Spieler, vermisst. Aber Leben war darin, frisches blühendes Leben. Ein gesunder herzhafter Vortrag war es auch, der des edlen Cesar Franck Ddur-Quartett selbst den weniger musikalischen Hörern nahebrachte. Bei Mozart wirkte wiederum der ausgezeichnete Klarinettenkünstler Prof. Oscar Schubert mit.

Im neunten Philharmonischen Konzert gab es als Hauptnummer Wolf-Ferraris hier schon aufgeführte Tondichtung „La Vita Nuova" zu hören, als unnötige Vorspeise dazu einige Orchesterstücke von Haarklou und F. Schaub, die unter Prof. Windersteins Leitung sehr gut gespielt wurden. Im „neuen Leben" zeichnete sich der Philharmonische Chor weniger durch klangliche Schönheit, als durch Sicherheit und Singfreudigkeit aus. Hr. Dr. Stephani scheint sich mehr und mehr mit dem Chor eins zu fühlen, wenigstens war der Konnex zwischen ihm und den Sängern inniger als das letzte Mal. Auch das Orchester folgte seinen Winken genauer. Das umfangreiche Werk hinterliess unter Mitwirkung von Frau Mizi Marx-Schroth und Herrn Bruno Bergmann, dessen sympathischer Bariton namentlich in der Höhe sich schön entfaltete, einen nachhaltigen Eindruck. Am Klavier sass Frl. Trenktrog, das grosse Violinsolo spielte Herr Konzertmeister Schachtebeck überaus tonschön und innig, die Orgel behandelte Herr Max Fest mit gewohnter Sicherheit.

Eine neue Kammermusikvereinigung, die sich Österreichisches Trio nennt, machte unserer musenfreundlichen Stadt einen Besuch und wurde sehr freundlich aufgenommen. Es sind durchweg frische junge Kräfte, die sich hier zusammengefunden haben. Am Klavier sitzt Paul Schramm, Kopf und Fuss des Trios bilden Maximilian Ronid und Armin Liebermann. Alle drei Herren sind tüchtige Künstler, deren Vortrag eine technische Sicherheit und ruhige Kontinuität erlangt hat, wie man sie sonst nur bei gereiften Spielern vorfindet. Dabei vermisst man bei ihnen aber nicht jene Blutwärme und frische Sinnlichkeit, welche vor Pedanterie und Formalismus bewahrt. Das zeigten sie sogleich in den Variationen über ein Volkslied von Carriere, einem Stück, das zwar nichts neues sagt, aber schön klingt und gut gearbeitet ist, und später in dem grossen Rubinstein gewidmeten Amoll-Trio von Tschaikowsky. Neben der erstgenannten Neuheit interessierten Gesänge aus Rob. Kahns „Jungbrunnen" mit Triobegleitung. Frl. Willi Kewitsch, eine Sängerin mit anmutender frischer Stimme, war ihnen eine geschmackvolle Interpretin.

Dr. Ludwig Wüllner hatte an seinem Brahmsabend mit einer starken Indisposition zu kämpfen. Trotzdem schuf er wieder mit den reichen Farben, die er auf seiner Palette hat, unauslöschliche Eindrücke. Er ist eben auch als Liederinterpret — wir wollen nicht sagen Sänger — ein grosser Künstler, der jedes Lied nicht nur im gewöhnlichen Sinne studiert hat, sondern es gleichsam als etwas Selbsterlebtes wiedergibt. Wer z. B. die vier ernsten Gesänge von ihm hört und durch „solcher Tön' Art und Weis' nicht gerühret wird, das muss fürwahr — mit Luther zu reden — ein grober Klotz sein". Ein grober Klotz ist aber auch der, welcher nach einem so ernsten Stück aller Ästhetik zum Hohne seinen innerlich ergriffenen Nachbar durch ein plötzlich losplatzendes Klatschgewitter aus allen Himmeln reisst. Eine ästhetische Polizei gibt es leider nicht, um solchen Barbaren das Handwerk zu legen, aber vielleicht hilft ein Hinweis auf dem Konzertprogramm. Der Begleiter am Klavier, Herr Wolfgang Ruoff, ist gewiss ein feiner Pianist, aber kein Brahmsdeuter.

Die hierorts schon bekannte Sängerin Fr. Elisabeth Gound-Lauterburg trug diesmal mit Erfolg Lieder von Schubert, Brahms und Mahler vor. Ihrem fein gebildeten, angenehm gefärbten Organ, das vor allem nach der Tiefe zu Töne von Edelart und Rundung besitzt, aber auch in der Höhe leicht anspricht, liegen vornehmlich jene Lieder, die in ruhigem Ebenmass, in mässig bewegtem Ausdruck dahin-

fliessen. Auch ihrem Naturell, das nicht über einen allzureichen Wechsel an Stimmungs- und Ausdrucksschattierung verfügt, kommen solche Lieder am meisten entgegen. Am Klavier begleitete Fr. Tilla Schmidt-Ziegler, eine Pianistin von technischer Korrektheit und musikalischem Sinn, den sie auch im Zusammenspiel mit unserer einheimischen trefflichen Pianistin Fr. Julia von Bose bekundete. Die beiden Damen spielten gemeinsam Mozarts Ddur-Sonate (von Carl Reineckes Meisterhand mit hohem Kunstsinn für zwei Klaviere zu vier Händen gefügt) und einige interessante „Slovenische Tänze“ aus der Feder Stephan Krehls.

In einer Matinee trat wiederum die namhafte Geigerin Frl. Catharina Bosch mutig ein für den interessanten Julius Weismann, dessen Name jetzt oft die Konzertzettel schmückt. So kann man wohl sagen, denn er ist ein tüchtiger Künstler, der aus dem Gros der Modernen fast um Hauptes-länge herausragt. Er kann nicht bloss etwas, sondern weiss auch, was er will, selbst dann, wenn er mal aus der Bahn reitet. Frl. Bosch hatte ihr grundgediegenes Können nicht nutzlos angewandt. Sowohl in den Variationen über ein altes „Ave Maria“, weiter in der schon bekannten Fismoll-Sonate (op. 17) als auch in der in Dmoll (op. 30) für Violine allein, alles für den Spieler oder die Spielerin höchst dankbar geschriebene Stücke, stand sie auf der Höhe. Weismann selbst wirkte mit und trug als Solist etwas aus „seinem Garten“ vor, fünf Stücke, die man wirklich als seltene duftende Blumen bezeichnen kann.

♭

Osnabrück Die diesjährige Konzertsaison eröffnete höchst zeitig unser Lehrergesangverein mit einem bedeutenden Konzert. Es wurde bei Gelegenheit der hier in den ersten Oktobertagen stattfindenden Provinzial-Lehrer-versammlung als Festkonzert gegeben, diente aber auch zugleich durch das geschmackvoll aufgestellte Programm zur patriotischen Jahrhundertfeier des Vereins. Eingeleitet wurde es mit dem Vorspiel zu den „Meistersingern“ Wagners, das unter Carl Hasses temperamentvoller Leitung würdig zum Vortrag kam. Es folgten dann im Wechsel mit a cappella-Chören vier kriegerische Chöre mit Orchester von Komponisten der Neuzeit, von denen M. Regers „Römischer Triumph-gesang“ wohl das meiste Interesse erregte, obgleich das schwer verständliche Werk doch manchen in seinen Erwartungen täuschte. O. Naumanns „Wächterlied“ und der „Schlachtgesang“ von S. v. Hausegger fanden mehr Beifall als Bleyles „Prometheus“. Von den Liedern a cappella sprachen besonders an einige Schubertsche Chöre, sowie „Der alte Soldat“ von Cornelius und 2 Brahmssche Chöre („Geleit“ und „Freiwillige her!“). Das Konzert hatte sich eines starken Besuchs seitens der Hannoverschen Lehrer (ca. 1300) zu erfreuen und wurde 14 Tage später in einer Wiederholung dem hiesigen Publikum geboten, wo es ebenfalls begeisterte Aufnahme fand. — Das diesmalige Busstagskonzert unseres heimischen Orgelmeisters Rudolf Prenzler an St. Katharinen bot als Hauptnummer und Novität das Amoll-Konzert op. 100 für Orgel, Streichorchester, 4 Hörner und Pauken von Enrico Bossi, welches trotz seiner Schwierigkeiten, besonders im Orgelpart, virtuos und eindrucksvoll zum Vortrag gebracht wurde. Als Hauptchorwerk hörten wir die Bachsche Kirchenkantate „Liebster Immanuel“ (Nr. 123) für Chor, Alt-, Tenor- und Baßsolo, Orchester und Orgel. In dieser Kantate, wie auch in a cappella-Chören von Palestrina, Vittoria und Arnold Mendelssohn zeigte sich der Chor auf der Höhe durch schönen Stimmenklang und gute Schulung. Eine Tenor- und Bassarie von Mendelssohn vervollständigten das Programm angenehm. Der Besuch des Konzerts war ein überaus starker. — Der junge Geiger Oskar Kisker, ein geborener Osnabrükker, stellte sich jüngst in einem eigenen Konzert hier vor. Sein Spiel glänzt durch schöne Tongebung, wie durch leichte Bogenführung und völlige Beherrschung der Technik seines Instruments. Ganz besonders trat dies hervor in den Programmnummern Kreisler: Caprice Viennois, Bazzini: La Ronde de Latino und in dem Konzert von Wieniawski; die Sonate in Adur von Beethoven verlangt noch mehr Durchdringen des Gehalts. Als sehr tüchtiger Begleiter erwies sich dabei Joseph Gstettenbauer, der ausserdem als Solist noch Brahms Variationen und Fuge über ein Thema von Händel und Liszts 6. Rhapsodie glänzend und wirksam zum Vortrag brachte. Hoffmeister

Noten am Rande

Der Name Parsifal. Hans v. Wolzogen schreibt der Tägl. Rundschau: „In den Erinnerungen der Frau Judith Gautier an Richard Wagner, aus welchen die Tägliche Rundschau neulich einiges mitteilte, tauchte wieder die „arabische“ Deutung des Namens Parsifal, nach Görres als unmöglich und sogar von Wagner selbst als „erfunden“ bezeichnet, auf. Seit Jahrzehnten ist man dies bei jeder Erwähnung dieser Namenbildung gewohnt; ich möchte demgegenüber aber endlich doch noch einmal an geeigneter Stelle anführen, was ich schon in meinem Buche Wagneriana (1888), auf Grund einer Mitteilung des inzwischen verstorbenen Wiener Professors A. Wahrmund, eines der namhaftesten Orientalisten und Kenner des Arabischen, veröffentlichen konnte. Nach Wahrmund hat Görres an das arabische fal (für fajal) gedacht, welches „schwachsinnig“ bedeutet; parsi ist persisch und heisst: rein, keusch, fromm, heilig. Im späteren Persischen verbinden sich vielfach arabische und persische Worte, nur dürfte bei solcher Zusammenstellung parsi nicht adjektivisch, fal nicht substantivisch gebraucht werden. Parsoji-fal, sagt Wahrmund, würde der Törichte, Fromme und Reine bedeuten. Das ist Wolframs „Der tumbe clare“. Demnach aber entspräche Kundrys zweite Anrede: „Dich, tör'ger Reiner, Fal parsi“ genau der richtigen Wortfolge. Wagner selbst hat hiervon nichts gewusst, aber indem er sich durch Görres zu seiner Namenbildung anregen liess, traf er intuitiv nicht nur das poetisch Sinnvolle, sondern auch etwas sprachlich — nicht ganz Unrichtiges.“

Mozart auf der Shakespearebühne. Während das Münchner Residenztheater seit 1896 die Lautenschlägersche Drehbühne verwendet, durch die zuerst das Problem gelöst wurde, den „Don Juan“ ohne Striche und ohne allzuviel Zeitaufwand in zehn Bildern zu spielen, bedient man sich seit einiger Zeit in Stuttgart mit Erfolg der Shakespearebühne. Die Einrichtung stammt von Hofrat Gerhäuser, die künstlerische Ausführung von Prof. Pankok. Die Münchner Neuesten Nachrichten berichten darüber: „Don Juan“, deutlich als Zweiakter gegliedert, spielt sich in kaum drei Stunden mühelos ab, wobei fünfzehn Minuten Pause eingerechnet sind; die Bilder schliessen sich unmittelbar aneinander, die längste Unterbrechung innerhalb der Akte dauert sechzehn Sekunden. Der Spielraum teilt sich in eine Vorder- und Hinterbühne. Die flache vordere Szene liegt zwischen einem weiteren und einem engeren Portale, deren letzteres plastisch architektonisch gebaut und durch Ornamente und Nischen anmutig gegliedert ist. Weniger glücklich erscheint der technisch nahegelegte Versuch, in die Öffnung des hinteren Porta's Strassenkulissen zu stecken, denn der Übergang vom plastischen Portal zur bemalten Leinwand ist stillos. Um so besser wirken die tiefen Bilder, der Garten, die Strassen, die sich mit anderswo kaum noch gebotener Plastik in die Ferne ziehen, der Friedhof mit den Grabmälern, und vor allem die kostbaren Säle des ersten und zweiten Aktes in ihrer weitausladenden roten Pracht.

Ein Oberbürgermeister gegen die modernen Operetten. In einer Versammlung der Stadtverordneten in Erfurt, in der über ein Gesuch des Theaterdirektors M. Schirmer (Erlass der Pacht) verhandelt und auch der Spielplan des Theaters

einer Kritik unterzogen wurde, sagte Oberbürgermeister Schmidt u. a.: „Die Novitäten sind auch nicht nach meinem Geschmack; aber der Direktor befindet sich in einer schwierigen Lage. Er hat die ausgezeichneten Aufführungen gebracht von Maria Stuart und von den Karlsschülern, aber das Haus war leer. Der Direktor muss verdienen. Um den heutigen Geschmack sieht es sehr bedauerlich aus; bei Puppchen und anderem elenden Zeug da sind die Leute da, da wird hineingelaufen. Der Direktor wäre selber froh, wenn er klassische Stücke geben könnte; die alten Klassiker kosten ihn keine Tantiemen, während das andere Zeug sehr hohe kostet. Die neuen Operetten sind schlechtes, jammervolles Zeug, aber es werden leider keine besseren Sachen auf diesem Gebiete geschrieben, und das Publikum woll das elende Zeug sehen, während bei sehr guten Aufführungen älterer Operetten, wie wir sie auch hatten, das Theater leer ist."

Kreuz und Quer

Berlin. Die Pflege der Kirchenmusik in weitere Kreise zu tragen hat sich der „Verband evangelischer Kirchenmusiker Preussens" zur Aufgabe gemacht. In einem Aufrufe an die Berufsgenossen und alle Freunde kirchlicher Tonkunst weist er darauf hin, wie viel für weltliche, wie wenig für kirchliche Musik aufgewendet werde. Die letztere würde deshalb auch heute nicht mehr recht gewürdigt. Um hierin Wandel zu schaffen, beruft der Verband einen „preussischen Kirchenmusikertag" auf den 14. und 15. April d. J. nach Berlin, auf welchem Fortbestand und Weiterentwicklung der Kirchenmusik beraten werden sollen. Vorträge haben u. a. Lizentiat Dr. Heinrich Scholz von der Berliner Universität königl. Musikdirektor Heinrich Pfannschmidt-Berlin und Professor Arnold Mendelssohn-Darmstadt übernommen. Von den sonstigen Veranstaltungen seien erwähnt: Liturgischer Gottesdienst in der alten St. Nikolaikirche, geistliche Musikaufführung in der Domkirche. Dem Ortsausschusse gehören die Vorsitzenden des Vereins Berliner Organisten, der Vereinigung der brandenburgischen Kirchschullehrer und des brandenburgischen Lehrervereins an.

— Der Bund Deutscher Architekten hat an das preussische Abgeordnetenhaus eine Eingabe zu der Berliner Opernhausangelegenheit gerichtet, die erst nach der Beratung der Hoffmannschen Pläne in der Budgetkommission eintraf und deshalb bei den bisherigen Verhandlungen nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Der Bund spricht sein Bedauern aus, dass sein Vorschlag vom 21. Februar 1913 — die vom Hause der Abgeordneten seinerzeit gewünschte Heranziehung eines freien Künstlers zur Mitarbeit am Entwurf zum Opernhaus möge auf Grund eines sachgemäss eingeleiteten Wettbewerbverfahrens geschehen — keine Beachtung gefunden hat. Er bedauert ferner, dass infolge der überraschenden Wahl eines Künstlers, der sich bis dahin an der Bearbeitung dieser Bauaufgabe nicht beteiligt hatte, weder eine Verbesserung in deren Lösung herbeigeführt wurde, noch die bereits früher durch Mitwirkung der Architektenschaft erreichten Verbesserungen Beachtung gefunden haben. Dagegen haften dem Entwurf nach dem allseitigen Urteil namhafter Fachleute so viele künstlerische und technisch-wirtschaftliche Mängel an, dass es dringend geboten erscheint, den Entwurf der sachlich-fachmännischen Kritik angesehener Baukünstler zu unterbreiten. Der Bund Deutscher Architekten spricht die Befürchtung aus, dass durch eine voreilige Ausführung dieses Bauwerkes auf Grund des vorliegenden Entwurfes das Ansehen deutscher Kunst im In- und Auslande schwer geschädigt würde, und bittet das Haus der Abgeordneten, Beschlüsse zu fassen, die geeignet sind, einer solchen vorzubeugen.

Budapest. Die Budapester Pianistin Fräulein Alice Ripper erhielt den Titel einer Fürstl. Lippischen Kammervirtuosin.

Dresden. Das Königl. Konservatorium für Musik und Theater zu Dresden beginnt am 1. April das Sommer-Semester.

Eschweiler. Vor kurzem gründete Musikdirektor E. Jos. Müller einen grossen gemischten Chor, der, ein rechter Volkschor, sich aus allen Kreisen der Bevölkerung rekrutiert und bereits mit einem Konzert vor die Öffentlichkeit treten konnte. Haydns „Schöpfung" wurde aufgeführt und zwar in einer schwungvollen, durchaus tüchtigen Weise. Ein wohlbesetztes, sehr gutes Orchester wetteiferte mit dem stattlichen klangvollen Chor. Die Trägerin der Sopranpartie, Frau Cecile Vahnor (Cöln) sang mit grosser Wärme und mit glänzender Stimme. Herr Franz Müller (Darmstadt) besitzt einen edlen Tenor und verfügt über eine sichere Gesangstechnik. Herr J. Wiesbaum (Cöln) übte mit seiner grossen, tragenden Baßstimme, seiner vornehmen Vortragsweise eine tiefgehende Wirkung aus. Alles in allem: eine frische Aufführung. Dem Gründer und Leiter des Vereins wurden für seine vielen Bemühungen um die musikalische Förderung unseres Ortes, für seine sichere, temperamentvolle Leitung lebhafte Dankesovationen gebracht. i.

Konitz (Westpr.). Der Evangelische Kirchengesangverein beging sein Jahresfest, das sich eines überaus zahlreichen Besuches zu erfreuen hatte. Der Chor hatte sich mit Eifer und Hingabe unter der sachkundigen Leitung seines Dirigenten, Organist Kerkow, den Proben unterzogen, um an diesem Abend mit Ehren zu bestehen. Dirigent und Chor verdienten uneingeschränktes Lob. Die Festkantate zur Jahrhundertfeier 1813 von Klages bildete den Glanzpunkt des Abends und hinterliess bei den Zuhörern eine ergreifende und nachhaltige Wirkung.

Leipzig. Max Steinitzers modern gearbeitete, den Text charakteristisch untermalende melodramatische Musik zur „Braut von Corinth" erlebte hier ihre beifällig aufgenommene Erstaufführung. Bruno Tuerschmann (Rezitation) und Lisbeth Liebmann (Klavier) teilten sich mit gutem Erfolg in die Wiedergabe.

London. Eine Erscheinung, die typisch ist für das Wirtschaftsleben unserer Tage, wird künftig vielleicht die internationalen Opernverhältnisse beherrschen. In London hat sich dieser Tage ein Operntrust gebildet, der in der Covent Garden Oper in London, im Theatre des Champs Elysees in Paris, in der Metropolitan Opera in Neuyork und in der grossen Oper in Boston im Frühjahr eine Reihe von Opernvorstellungen „ersten Ranges" veranstalten will. Als erste in diesem musikalischen Reigen wird die Londoner Oper hervortreten, und zwar sollen dort von Mitte April ab zunächst eine Reihe deutscher Opern und deutsche Kantaten aufgeführt werden; diesen Darbietungen würde dann vom Juli ab eine französisch-italienische Opernstagione folgen, bei der die hervorragendsten romanischen Operngrössen mitwirken werden, während bei der Aufführung der deutschen Musikwerke nur deutsche Künstler mitwirken sollen; den Schluß wird eine Gruppe der verschiedensten modernen Opern bilden, bei denen auch in Hinsicht auf Bühnenkünstler und Dirigenten die verschiedenen Nationen vertreten sein werden. Nach dieser Kombination werden die Verträge mit den „Stars" der europäischen und amerikanischen Bühnen nicht mehr wie bisher Saisoncharakter haben, sondern als ganzjährige Kontrakte geschlossen werden, da die Zeit der Beschäftigung der einzelnen Künstler sich über neun Monate, aber an verschiedenen Orten, erstrecken soll. Eine notwendige Folge der ganzen Einrichtung wird sein, dass die Gagen, die in den letzten Jahren unaufhörlich gestiegen sind, durch den Trust auf einer bestimmten Höhe gehalten werden; anderseits ist mit Recht zu befürchten, dass durch die erwähnten Jahreskontrakte eine Anzahl der bekanntesten und beliebtesten europäischen Sänger und Sängerinnen ihrem bisherigen Wirkungskreis für immer verloren gehen wird.

Metz. Die durch viele Blätter gegangene Mitteilung, dass Herr Direktor Tietjen aus Trier die Direktion des Metzer Stadttheaters mit übernimmt, ist unrichtig. Herr Tietjen ist in keinem Augenblick für die Leitung der Metzer Bühne in Aussicht genommen gewesen. Verhandelt wurde nur über die Kombinierung der Bühnenkräfte beider Städte unter einer Leitung; doch der Gedanke wurde alsbald von Trier zum Teil und von Metz vollständig aufgegeben. Das Theater wurde nach Direktor Brucks Tode von der Stadtverwaltung sofort in eigene Regie genommen, als geschäftlicher Leiter der bisherige Direktionsstellvertreter Herr Meynadier und zum künstlerischen Leiter der Oper und Oberregisseur derselben Herr Kapellmeister L'Arronge bestimmt. Für die nächste Spielzeit bleibt das Theater in städtischer Regie; Herr Hoftheaterdirektor Dr. Waag aus Braunschweig wurde zum Intendanten gewählt. — An

Wagners Todestag fand eine vollständig strichlose Aufführung des Tristan mit Herrn Bischoff als Gast statt. Die Aufführung welche (nach Berichten der Presse) einen überwältigenden Eindruck hervorrief, stand unter der Leitung von Kapellmeister L'Arronge, der auch als Regisseur fungierte.

Wien. Eugen d'Albert arbeitet augenblicklich an zwei Opern, einem Musikdrama „Die toten Augen", dessen Text von Hanns Heinz Ewers stammt und ein Christusmotiv behandelt, und einer Bearbeitung des Stückes „Der Stier von Olivera" von H. Lilienfein, in dessen Mittelpunkt Napoleon steht.

— Das Programm für das am 9., 10. und 11. Mai 1914 in Wien unter der Leitung des Hofkapellmeisters Franz Schalk stattfindende 7. Deutsche Bachfest ist nunmehr festgestellt worden. In dem ersten Konzert am 9. Mai abends kommen vier selten aufgeführte Kantaten für Soli und Chor zu Gehör. Das Kammerkonzert am 10. Mai vormittags bringt eine reiche Auslese der köstlichen Schätze Bachscher Kammermusikwerke, während das dritte Konzert am Sonntag abend Orgelwerke und Orchesterstücke sowie eine achtstimmige Motette bietet. Eine Aufführung der Johannes-Passion am 11. Mai abends wird das Bachfest abschliessen.

— In einer beim Bürgermeister der Stadt Wien stattgefundenen Versammlung wurde beschlossen, in der zweiten Hälfte Juni 1915 eine Musikfestwoche zu veranstalten. Die Gemeinde wird das Unternehmen fördern und unterstützen.

Zürich. Der Kapellmeister Andreae in Zürich wurde zum Universitätsmusikdirektor an der Universität Zürich ernannt und erhielt zugleich die venia legendi.

Neue Klaviermusik

Moritz Moszkowski, Tanz-Momente, op. 89. (1. Valse-Prélude, 2. Valse Mignonne, 3. Valse Triste, 4. Valse Tendre, 5. Valse-Tourbillon. Preis je 1,50 M. Verlag Hainauer-Breslau.)

Das Beste bei diesen Kompositionen liegt in ihrem Klaviersatz. Man muss sich wundern, wie gering der Aufwand an Gedanken ist, mit denen Moszkowski seine Stücke bestreitet und was er trotzdem damit anzufangen weiss. Es ist ein Plaudern über nichts, ein leichtes Scherzen, ein Necken und Flüstern. Und wenn es zur Traurigkeit hinübergeht, dann geschiehts in demselben leichten Tone, der eben nichts anderes anstrebt, als angenehm zu unterhalten. Und diese Absicht erfüllt diese Musik mit viel Eleganz.

Wilhelm Berger, Humoreske in Hdur op. 58,6 (Hug & Co., Leipzig, 1,20 M.) und **B. H. Keyl,** Melodische Studien in Form einer Suite (Steingräber, Leipzig, 3 M.).

Die beiden Stücke gehören zur guten Unterrichtsliteratur auf der Mittelstufe. Die Humoreske ist von Ad. Ruthardt phrasiert und mit Fingersatz versehen worden, während in der polyphon entworfenen Suite Tempi, dynamische Bezeichnungen, Fingersätze, Phrasierungsangaben usw. absichtlich fortgelassen sind, um den Schüler vor die Aufgabe zu stellen, das Fehlende einzutragen und so eigentlich den Weg zu finden zu dem, was noch hinter den Noten steckt. Der Gedanke erscheint mir nachahmenswert, weil er eine willkommene Waffe im Kampfe gegen die Oberflächlichkeit bietet, birgt aber, wenn der Unterricht oberflächlich gehandhabt wird, doch auch manche Gefahren.

R. von Mojsisowics, Zur Sommerszeit, op. 36 (Leuckart, Leipzig, 1,80 M.).

Die für den Unterricht im zweiten und dritten Jahre bestimmten Charakterstücke weisen musikalisch eine recht vornehme Faktur auf. Sie sind aus dem Geiste moderner Tonkunst heraus geschaffen, enthalten aber nichts, was über Fassungsvermögen auf dieser Stufe hinausginge. Programmatische Überschriften wollen das Verständnis des musikalischen Gehaltes erleichtern, und der Charakter der Unterrichtsliteratur kommt dadurch noch im besonderen zum Ausdrucke, dass jedem Stücke ein besonderes technisches Motiv (Finger- und Handgelenkstaccato, Taktwechsel, Legato usw.) zu Grunde gelegt ist.

Joseph Jongen, Deux Rondes Wallonnes, op. 40 (Durand und Söhne, Paris, einzeln 3 Fr.).

Man wird diese beiden Rondos über Volksmelodien, ohne sie ihrem inneren Wesen nach falsch zu beurteilen, wieder zur Salonmusik rechnen dürfen, allerdings zur Salonmusik im guten Sinne des Wortes. Namentlich rhythmisch steckt viel Feines in diesen Sachen, die schon erhebliche Ansprüche an die Fertigkeit der Pianisten stellen, wenn alles mit der Zartheit und Durchsichtigkeit zur Geltung kommen soll, mit der es entworfen ist.

Artur Liebscher

Neue Lieder

Liebermann-Rosswiese, Erich, op. 4. Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier. (Nr. 1. Spielerei. Nr. 2. Liebesode. Nr. 3. Vom Leben. Je M. 1,—.) Kommissionsverlag von Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich.

Mit seinen drei Liedern op. 4 tritt einem der noch unbekannte Tonsetzer E. Liebermann-Rosswiese anscheinend absichtlich ganz anspruchslos entgegen. Sangbarkeit und Einfachheit der Begleitung zeichnen die knapp gehaltenen Sachen vorteilhaft aus. Der Referent möchte sie daher besonders in die Gesangstunde verwiesen sehen, möchte dabei aber das zweite Stück, die „Liebesode", wenigstens wenn es sich um den Unterricht junger Damen handelt, ausgenommen wissen; denn er ist etwas prüder als der Komponist, der einer Dame dieses Lied zugeeignet, dessen Text recht verfänglicher Art ist.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 28. Februar, Nachm. 1/2 2 Uhr:

J. S. Bach: Fantasie und Fuge (Cmoll) für Orgel. Vorgetragen von G. Kugler. J. S. Bach: Gethsemane. L. Cherubini: „Et incarnatus est" und „Crucifixus". F. Mendelssohn: 22. Psalm.

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma: Max Hesses Verlag in Leipzig bei, auf den wir unsre Leser aufmerksam machen.

Das nächste Heft erscheint am 5. März; Inserate müssen bis spätestens Montag den 2. März eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

81. Jahrgang Heft 10

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 5. März 1914

Zu beziehen
durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

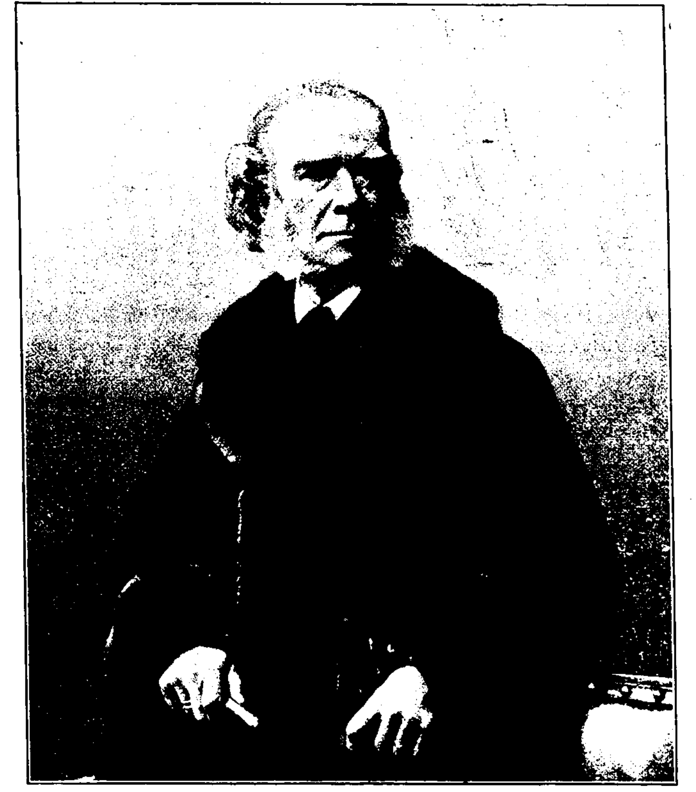
Carl Reinecke und der klassische Stil

Von **Otto Victor Maeckel**

Ich hatte den Vorzug, von Carl Reinecke als einer seiner letzten Schüler angenommen zu werden und seinen Unterricht im Klavierspiel und Kontrapunkt mehrere Jahre hindurch zu geniessen.

Manche schöne und unvergessliche Erinnerung knüpft sich an diese Unterrichtsstunden bei dem letzten Vertreter der rein klassischen Tradition, als der Reinecke wohl gelten mag, da Klara Schumann und Joachim noch vor ihm dahingegangen, und dem bedingungslos treuen Anhänger einer Kunstrichtung und eines musikalischen Stiles, von dem sich die neueren Musikströmungen mehr und mehr entfernen.

Gewiss das Alte muss dem Neuen weichen, wie in allem so auch in der Musik mit ihren Bestrebungen und Zielen, und man hat es ja Carl Reinecke schon oft genug zum Vorwurf gemacht, dass er sich diesen gegenüber ablehnend verhalten oder — wenn man noch einen Schritt weiter ging —, dass er sich ihnen hemmend entgegen gestellt habe. Aus ersterem hat Reinecke, auch mir gegenüber, nie ein Hehl gemacht, das letztere dürfte doch vielleicht schwieriger zu beweisen als zu behaupten sein, müsste jedoch, wenn es wahr sein sollte, als eine Konsequenz der Reineckeschen Kunstanschauung angesehen werden, und sollte deshalb billigerweise der Achtung begegnen, die ja auch Männern auf anderen Gebieten nicht versagt wird, welche glaubenstreu und selbstlos jeden Schritt von dem Wege, den sie aus innerster Überzeugung für den allein richtigen halten, zu verhindern suchen. Man sollte nicht Carl Reineckes kleine Schwächen, die ja doch nur in letzter Hinsicht seinem sozusagen positiven künstlerischen Glaubensbekenntnisse entsprangen, an das Licht zerren, wie dies vor drei Jahren seine Freunde betrübenderweise selbst in einigen Nekrologen lesen mussten, und seine wahrhaft grossen Eigenschaften übergehen, die ihm die besten seiner Zeit zu Freunden gemacht; man sollte nicht über den Komponisten die Achseln zucken, wenn man nur kleinere und vielleicht unbedeutendere Werke von ihm kennt, sondern vielmehr bedauern, dass einem fast gar keine Gelegenheit geboten wird, seine grösseren Orchesterwerke zu hören, um sich selbst ein Urteil zu bilden; und man sollte schliesslich bedenken: ein jeder Tadel, dass Reinecke keinen Kompromiss mit der modernen Richtung schloss, bedeutet eine Anerkennung seiner absoluten klassisch-romantischen Kunstanschauung, — der Richtung einiger noch nicht gut über Bord zu werfender Komponisten des vorigen Jahrhunderts —, und gerade diese unverfälschte, noch nicht von des Gedankens Blässe angekränkelte Klassizität stempelte Reinecke zu der in sich ganz abgeklärten harmonischen Persönlichkeit, wie er, der einzige unter den Lebenden, denen entgegentrat, die wie ich das Glück hatten, ihm in seinen letzten Jahren näher zu stehen, zu dem kompetenten Lehrer des klassischen Stiles.



Carl Reinecke

Wenn man aus der belebten Querstrasse in das nach einem grossen luftigen Hinterhof gelegene Studierzimmer

des Altmeisters trat, das manche wertvolle Reliquie an grosse Zeit und grosse Künstler barg, und der immer fleissige Greis im Silberhaare sich zur Begrüssung von seinem grossen Schreibtisch erhob, dann weht einen bald der Geist einer Zeit an, die nicht mehr ist, und die man in unseren Tagen, wie z. B. durch den Biedermeierstil, vergeblich wieder heraufbeschwören möchte. Von diesem Stile hatte nun Reineckes Künstlerzimmer allerdings nicht das geringste an sich, aber trotz oder bei seiner ganz zweckentsprechenden Einrichtung hätte man sich ruhig 50 Jahre zurückversetzt glauben können. Der grosse Schreibtisch, an dem wohl die meisten Werke Reineckes entstanden sind, war, wie er mir erzählte, früher im Besitze Hillers gewesen und hatte vor diesem Berthold Auerbach gehört. Dieses friedlich aussehende Möbel hatte indes auch schon stürmische Tage hinter sich, denn es hatte gleich seinem damaligen Besitzer in Dresden im Jahre 1848 auf einer Barrikade gestanden und die Feuertaufe erhalten — eine seiner Schiebladen war von einer Kugel durchbohrt. In einem Geheimfache entdeckte Reinecke erst nach Jahren ein gedrucktes Gedicht von Goethe mit dessen eigenhändiger Unterschrift. Die Garnitur nebst dazu passender Uhr aus Malachit war ein Geschenk einer russischen Grossfürstin. An den Wänden hingen silberne und goldene Lorbeerkränze und viele Künstlerporträts, meist mit Unterschrift z. B. die Schwanthalersche Plakette Franz Liszt und ein Doppelbild Robert und Klara Schumanns.

Notenschränke nahmen eine Zimmerwand in Anspruch und am Fenster stand der Flügel, an dem seine Schüler zu spielen pflegten.

Reineckes Klavierunterricht unterschied sich von den Lektionen, die ich vorher und nachher bei anderen namhaften Meistern gehabt habe, hauptsächlich dadurch, dass er kein eigentlicher Lehrer des Technischen war, dass er vielmehr die Lösung technischer Probleme als einen Gefrierpunkt ansah, der mit dem rein Musikalischen wenig mehr zu schaffen hätte. Fleissiges Studium der Skalen, Harpeggien und der Pischnaschen Fingerübungen betrachtete er als etwas selbstverständliches, und im übrigen musste eben jede schwierige Stelle so lange geübt werden bis sie sicher ging. Auf die modernen Methoden des Gewichtspiels oder der natürlichen Klaviertechnik, die ja doch nicht eine neue Art des Klavierspiels aufbringen wollen, sondern vielmehr die rätselhaft erscheinende Technik der grossen Virtuosen zu erklären versuchen, war Reinecke schlecht zu sprechen, und man durfte ihm mit Ausdrücken wie Oberarmspiel, Rollung und Schüttelung nicht kommen. Hinsichtlich der ihm wohlbekannten Deppeschen Methode nahm er den Standpunkt ein, den auch Emil Sauer in seinem hochinteressanten Buche „Meine Welt" S. 31ff. vertritt, dass es ihm nämlich unbegreiflich erschien, wie man so ganz selbstverständliche Theorien derart aufbauschen konnte, als wäre durch sie eine neue Aera des Klavierspiels herbeigeführt worden. Reinecke hatte sich die für sein Repertoir nötige Technik in seiner Jugend ohne grosse Mühe erworben und konnte schwer einsehen, dass dies anderen grosse Schwierigkeiten bereitete. Dass er nicht über die grosse Technik verfügte, die zur siegreichen Überwindung vieler z. B. Lisztscher Kompositionen nötig ist, gab er selbst gern zu, unter dem Zusatze, dass er es dahingestellt sein lasse, ob ein derartiges Hinaufschrauben der technischen Ansprüche im Interesse der reinen Musik liege.

Reinecke als Klavierspieler habe ich natürlich in seiner Glanzzeit nicht hören können. Nach allen Berichten muss der Eindruck, den sein Spiel hervorzurufen pflegte, gross und tief gewesen sein, und man begegnet heute noch öfters älteren hochmusikalischen Leuten, die versichern, von sämtlichen grossen Pianisten, die sie gehört, habe keiner eine so reine und tiefgehende Wirkung auf sie ausgeübt wie Carl Reinecke, besonders wenn er Mozart spielte. Auch Hanslick berichtet in einer Kritik aus den siebziger Jahren, dass Reineckes Mozartvorträge in Wien einen solchen Beifallssturm entfesselten, wie ihn sonst nur noch Franz Liszt habe erringen können.

In den Jahren, in denen ich ihn öfters hörte, hatte der mehr als 80jährige an Fingerfertigkeit und Kraft begreiflicherweise eingebüsst. Zum Öffentlichspielen liess er sich nur noch herbei, wenn es sich um ein Duo oder Konzert für zwei Flügel handelte, und einem jeden Auftreten ging dann ein überaus gewissenhaftes Studium lange voraus, denn es war in einem solchen Falle Reineckes Bestreben, dem Publikum auch wirklich eine selbst technisch unantastbare Leistung zu bieten; der Gedanke, dass man ihm im Notfalle bei seinem hohen Alter mildernde Umstände zubilligen würde, schien ihm gar nicht zu kommen. So hatte er denn auch jedesmal noch einen durchschlagenden Erfolg — ich erinnere nur an den Beifallsjubel im Gewandhause nach seinem Vortrag des Esdur-Konzertes für zwei Flügel mit Orchester von Mozart anlässlich der Mozartfeier 1906 — es wurde damals behauptet, eine solche Begeisterung sei an dieser klassischen Stätte seit dem 50jährigen Künstlerjubiläum Klara Schumanns im Jahre 1888, nicht wieder erlebt worden. Wunderbar war es bei solchen Gelegenheiten zu beobachten, wie der zarte Greis von seinen jedesmal bedeutend jüngeren Partnern, z. T. namhaften Virtuosen, an Grösse und Fülle des singenden Tones zum mindesten nicht überboten werden konnte. Unnachahmlich war Reinecke in der Ausführung der Verzierungen in der alten Musik und der Mozartschen Triller, die sich unter seinen Fingern weniger durch Schnelligkeit als durch eine perlende Tonfülle und Schattierung auszeichneten; allen, die das genannte Mozartkonzert von ihm gehört haben, wird es unvergesslich sein, mit welcher unerreichten Eleganz er zum Beispiel das zweite Thema des ersten Satzes in Bdur zu intonieren verstand. Von Solostücken sind mir in ungetrübter Erinnerung geblieben u. a. seine Variationen über ein Thema von Bach und dessen Bdur-Partite, Beethovens Gdur-Rondo, sowie ein Larghetto von Mozart, das er mir spielte, als er mich in Leipzig einmal besuchte, um meinen neuen Flügel zu probieren.

Wenn man nun fragt, was Reineckes Spiel so Eigenartiges an sich hatte, dass er selbst bei nachlassender Technik noch zuweilen erfolgreich mit grossen Pianisten konkurrieren konnte, so müsste man zunächst antworten: Reinecke spielte einen ganz anderen Stil als man heutzutage mit wenigen Ausnahmen in den Konzertsälen zu hören gewohnt ist. Vor allem war sein Grundsatz, dass der Interpret ganz zurücktreten müsse, um nur den Komponisten sprechen zu lassen; infolgedessen spielte er treu nach dem Original. Er erlaubte sich und seinen Schülern nicht die geringste nicht geforderte Änderung im Tempo, kein nicht ausdrücklich verlangtes Ritardando oder Accelerando — die beliebtesten Hilfsmittel zu einem äusserlich wirksamen Vortrage —, sondern bemühte sich, oft nach längeren Versuchen, den Sinn und Ausdruck einer musikalischen Figur ohne derartige Freiheiten allein durch

eine sorgsam gewählte Tongebung und Schattierung restlos zu erschöpfen. Dagegen pflegte er auf einen Kunstgriff hinzuweisen, den er von Mendelssohn gelernt hatte, dass man nämlich manchmal durch ein geschickt angebrachtes crescendo oder diminuendo den Effekt eines accelerando resp. ritardando hervorbringen könne. Ich erinnere mich, dass ich im Adur-Konzert von Mozart eine zweitaktige Stelle 10—15 mal wiederholen musste, bis ich das geringe Nachgeben im Tempo ausgemerzt hatte und ihm der Ausdruck richtig erschien. Ebenso genau nahm er es mit der Phrasierung, bei der ihm das natürliche und nächstliegende als das beste galt. Das, was Emil Sauer in seinem schon genannten Buche auf Seite 84 über gewisse moderne Phrasierungsbestrebungen sagt, hätte, wie auf seinen Meister Nicolaus Rubinstein, auch gar zu gut auf Carl Reinecke gepasst. Dass bei einem derartig minutiösen Vortrage ein Stück unter Reineckes Fingern doch nicht trocken, pedantisch oder gar wie nach dem Metronom gespielt klang, ist ein Beweis für das reiche rein musikalische Gestaltungsvermögen, das Carl Reinecke und die klassische Schule besass, und man möge nur einmal eine Sonate von Mozart unter diesen genannten Einschränkungen versuchen, um sich klar zu machen, wie weit man noch davon entfernt ist. Und dennoch sollte man nicht glauben, wie viel von der eigenen Persönlichkeit man noch in den derartig genauen Vortrag eines klassischen Stückes zu legen vermag. Ich habe mich davon überzeugen können anlässlich einer Prüfung am Pariser Conservatoire, in der die Esdur-Variationen von Beethoven von 22 Schülern gespielt wurden. Obwohl dort das strikteste Tempoeinhalten und die peinlich genaue Beachtung eines jeden Notenwertes und der kleinsten Vortragsbezeichnung als conditio sine qua non gelten, schien es kaum glaublich, wie dasselbe Stück unter verschiedenen Händen anderen Gehalt und Geist annahm. Reinecke hielt bei seinen Schülern sehr auf einen vollen gesunden Ton, selbst im Pianissimo, und rügte jedes Säuseln mit der Bemerkung, dem an sich schon armen Klavierton müsse doch erst eine gewisse Substanz innewohnen, ehe von Ausdruck die Rede sein könne, und etwaige Kraftevolutionen pflegte er mit den Worten zu unterbrechen: „Mein Lieber, bedenken Sie doch, dass Sie Klavier spielen und nicht Trompete!“ Bei Mozart fand er ein übergrosses Temperament ebensowenig für angebracht, wie ein temperamentloses Spiel, auch liebte er nicht bei ihm zu schnelle Tempi, da bei ihnen zu viele Feinheiten verloren gingen; stets befürwortete er das Hervorheben der guten Taktteile sowie die Betonung der ersten von vier $^1/_{16}$ Noten resp. der ersten Töne in Triolen durch einen leichten Akzent, da dies bei schnellem Tempo wesentlich zur Verdeutlichung beitrage. Reinecke sah streng auf ein gutes Legato, derart, dass sich ein Finger erst heben durfte, nachdem der nächste den Grund der Taste erreicht hatte und bevorzugte in der alten Musik ein Staccato mit dem Finger anstatt mit dem Handgelenk, um einen etwa zu spitzen Ton zu vermeiden, ein virtuoses non legato in schnellem Tempo hielt er für stilwidrig. Bei Stücken, die nicht einen direkt konzertanten Charakter hatten, war jedes Hervortretenlassen der Virtuosität zu vermeiden, ebenso wie jede überschwängliche Melodiegebung; Beethovens espressivo ma semplice war sein Grundsatz.

Selbstverständlich beruht der klassische Stil des Klavierspieles neben diesen Grundzügen noch auf unendlich vielen Einzelheiten, die sich nicht so verallgemeinern lassen. Vielleicht habe ich einmal Gelegenheit, an der Hand einzelner Werke näher auf jene einzugehen; Mozarts Cmoll-Fantasie und sein Amoll-Rondo würden zur näheren Erläuterung vieler stilistischer Eigentümlichkeiten besonders geeignet sein.

Heutzutage bildet ja der klassische Stil nur noch ein Seitenflüsschen zu dem grossen Strome der Musik und ihrer Ausdrucksmittel, ein Flüsschen, das man aber bei grösster Wertschätzung des Stromes doch nicht zu verachten braucht und das man vor dem Austrocknen bewahren sollte, da mancher sich noch gern an einem frischen Trank aus ihm erlabt. Die Zeit ist vielleicht näher als wir glauben, dass auch Mozart von dem Schicksale Rameaus und Couperins ereilt wird, dass wir nämlich seine Kompositionen als historisch gewordene Musik der „Renaissance“ in virtuosem Aufputz zu hören bekommen, nachdem ja Grieg schon durch zweite Klaviere der Einfachheit seiner Sonaten aufzuhelfen versucht hat. Dann wird man an Carl Reinecke, den grossen Mozartspieler, den Meister des klassischen Stiles zurück denken.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Th. Helm

Beethovens „Neunte“ — in dieser Saison — am 19. Febr. — schon zum dritten Mal in Wien aufgeführt? Heisst das nicht die wahre Bedeutung der vielleicht grössten Tonschöpfung aller Zeiten, die als ein aus höchst persönlichen Eindrücken hervorgegangenes Ausnahmswerk eben nur in weihevollster Ausnahmsstimmung völlig verstanden werden kann — wesentlich verkennen?! Freilich das Publikum einer Zwei-Millionenstadt bildet sich aus so vielen verschiedenartigen Kreisen, dass immerhin dem einen oder andern Besucher einer Reprise der „Neunten“ das Riesenwerk noch relativ neu erscheinen mag. Daher auch der fabelhafte Zudrang zu jeder Aufführung, wer sie auch immer veranstaltet; wie es sich auch jetzt wieder in der vom Verein „Tonkünstler-Orchester“ veranstalteten kundgab: „Konzert“ und „Generalprobe“ total ausverkauft! Plötzlich erkrankt konnte aber nicht der ständige Leiter des Vereins, O. Nedbal, dirigieren, sondern es sprang für ihn bereitwilligst F. Löwe ein, was einen seltenen Fall uneigennütziger Kollegialität bedeutet, indem ja Löwe bekanntlich an der Spitze des mit dem „Tonkünstlerorchester“ geradezu rivalisierenden „Konzertvereins“ steht. Die Aufführung selbst war im Ganzen wieder des unsterblichen Werkes würdig, besonders in den beiden Mittelsätzen (nach dem sich die Musiker von ihren Plätzen erheben mussten) und im mit faszinierendem Jubel schliessenden Chorfinale, nach welchem der enthusiastische Beifall und die Hervorrufe Löwes gar kein Ende nehmen wollten. An der Spitze des Soloquartetts glänzte der helle Sopran des für solche Aufgaben prädestinierten Frl. Förstel, mit bestem Gelingen schlossen sich die übrigen an: Frl. Flore Kalbeck (Alt), Herr Lassmann von der Volksoper — dort jetzt der temperamentvolle aber verschieden beurteilte Parsifal (Tenor), Dr. Nikolaus Schwarz (Bass). Mit einer durchaus einwandfreien Aufführung der Egmont-Ouvertüre hatte Löwe eröffnet.

Die drei Abonnementskonzerte des von F. Lehnert geleiteten Orchester-Vereins der „Gesellschaft der Musikfreunde“ hatte man in dieser Saison je einem Tonmeister gewidmet, das erste (von mir an dieser Stelle bereits besprochene) — am 12. Dezember — J. Haydn, das zweite — am 20. Febr. veranstaltete — Tschaikowsky, ein Beethoven-Abend, mit dem Programm an ein Festkonzert während des Wiener Kongresses von 1814 erinnernd, wird Ende April noch folgen. Von Tschaikowsky hörte man am 20. Febr. die anmutige Serenade für Streichorchester (Cdur op. 48) und die sehr wenig bekannte erste Sinfonie in Gmoll (ursprünglich „Winterträume“ betitelt und demgemäss gedacht), welche, wenn auch an eindringlicher Wirkung nicht mit den drei letzten Sinfonien des russischen Meisters zu ver-

gleichen, immerhin schon, besonders im ersten Satz, die „Klaue des Löwen" zeigt. Die gefeierte Heldin des Abends war Frau Wera Schapira-Specht durch eine geradezu fulminante solistische Wiedergabe des eigentlich ja nur für muskelkräftigste Männerfäuste bestimmten B moll-Konzertes. Die Leistungen des Orchesters selbst waren mit Rücksicht auf seine Zusammensetzung aus grösstenteils Dilettanten aller Ehren wert.

Der Kölner Generalmusikdirektor Fritz Steinbach, welcher bekanntlich in Deutschland als besonders autoritativer Brahms-Interpret einen ähnlichen Ruf geniesst wie unser F. Löwe für Bruckner, verschaffte allen Wiener Brahmsverehrern an der Spitze des Konzertvereins-Orchesters einen unvergesslichen Genuss durch eine bis in die kleinsten Züge kongeniale Darstellung der herrlichen „Zweiten" (D dur) seines Lieblingsmeisters. Es geschah dies an einem ausserordentlichen Sinfonie-Abend des Konzertvereins, an welchem sich besonders auch dessen jugendlicher erster Geigenführer Adolf Busch auszeichnete, durch seine temperamentvolle Wiedergabe des Regerschen Violinkonzertes eine Wirkung erzielend, die dem gar zu in die Länge gezogenen und spröden Werke bei mancher früheren Aufführung in Wien nicht vergönnt gewesen. Mit nicht weniger hingebender Liebe und demgemäss gespendeten Beifall spielte Konzertmeister Busch noch einige Solostücke von Bach.

Einen neuen, in seinem ganzen Gebahren ungemein sympathischen jungen Dirigenten lernte man hier kürzlich in Herrn Dr. Hans Pless kennen. Goldmarks allbekannte, von manchem heute bereits — und gewiss mit Unrecht! — unterschätzte „Sakuntala"-Ouvertüre blühte unter seinen lebensvollen und fein durchgeistigten Taktlinien förmlich neu auf. Auch allen Schönheiten der Beethovenschen „Siebenten" wurde er vollauf gerecht. (Übrigens war dieses klassische Lieblingswerk der Wiener erst im letzten Augenblick an Stelle einer anderen, hochmodernen, bisher nur einmal hier aufgeführten „Siebenten", jener von Mahler, eingeschoben worden, mit der man nicht rechtzeitig fertig wurde.) Dr. Pless gab noch ein interessantes Orchesterscherzo eigener Komposition zu hören, das nur etwas umständlich geraten. Mit starken Kürzungen würde das entschiedenes Talent verratende Stück, welches durch manchen individuellen Zug fesselt, entschieden gewinnen.

Es sei nur noch rasch einiger besonders gelungener Solokonzerte gedacht. So des mannigfachst anregenden Liederabends von Elena Gerhardt, einer künstlerisch vornehmen Natur, die von Frau Ida von Hartanger-Bodanzky feinfühlig begleitet neben Schubert, Richard Strauss und Hugo Wolf namentlich einige ungemein stimmungsvolle Tonpoesien des viel zu früh verstorbenen jungen Erich J. Wolff zu überzeugendster, mitunter wahrhaft ergreifender Geltung brachte. Einen ähnlichen Erfolg hatte kurz zuvor Julia Culp mit einer ganzen Reihe Wolffscher Lieder erzielt: welch' reiches Talent ist mit diesem in der Blüte der Jahre hinweggerafften Künstler dahingegangen! Sehr günstiges wurde uns über den Liederabend des stimmbegabten, talentvollen und bereits tüchtig geschulten Frl. Martha Oppermann berichtet, die bei Ehrbar im Verein mit dem bestbekannten Pianisten Paul Schramm konzertierte und von letzterm auch verdient beifällig drei neue hübsche Lieder sang. Mit Schubert eröffnend liess sie dann auch beachtenswerte, andere Novitäten von Fr. Lissauer und Karg-Elert folgen, während P. Schramm eine von ihm nach dem Originalsatz (Violine und Cello) für Klavier stilvoll bearbeitete Händelsche Passacaglia, Mozarts reizende kleine Adur-Sonate (mit dem Alla turca-Finale) sowie Stücke von Schumann und Liszt dem Publikum so recht zu Dank spielte. Als vielversprechende echte Klaviertalente sind die noch sehr jungen Fräulein Marie Kogan und Hertha Offner zu begrüssen. Die Jüngere, erst 14 Jahre zählende, Frl. Kogan, eine Schülerin von Prof. Louis Thern an der Musikakademie — ist die technisch reifere. Es war eine Lust zu hören, wie sie schwierige Stücke verschiedenster Art — Bachs chromatische Fantasie und Fuge, Schumanns Gmoll-Sonate, zwei sehr anziehende Konzertetüden von J. Raff und dessen geistreiche Nachbildung altklassischen Variationenstils „Rigaudon" betitelt, endlich Liszts „Le rossignol" (bekanntlich eine besonders wirksame Paraphrase eines russischen Liedes von Alabieff) und achte ungarische Rhapsodie mit liebenswürdigem Eifer und schönem Anschlag durchweg einwandfrei aus dem Gedächtnis spielte. Bei Frl. Hertha Offner geht es in der Hitze des Gefechtes noch manchmal etwas drunter und drüber und laufen der hypertemperamentvollen, schneidigen Brünette bei sehr raschen Passagen zuweilen gleichsam die Finger davon. Und darum gelang ihr eigentlich die zu Anfang gespielte Beethoven-Sonate op. 31 Esdur am wenigsten. In Chopins Fmoll-Fantasie brachte sie das Meiste schon viel besser heraus, überraschend gut, auch mit echt musikalischer Empfindung Brahms' Capriccio Fismoll und Intermezzo Bdur (dessen köstliches, viel gespieltes Hmoll-Capriccio, leider wieder etwas weniger exakt), am besten interessante, zum Teil ganz fein kanonisch gearbeitete Variationen von Paderewsky und den genialen faszinierenden Mephistowalzer Liszts. In Frl. Offners Konzert wirkte auch ein Sänger mit etwas verblühten Mitteln, aber nobler Vortragskunst, Herr G. Fukar mit, der für seine gleich geschmack- als empfindungsvolle Wiedergabe Schubertscher und Hugo Wolfscher Lieder wie die Konzertgeberin selbst lebhaften Beifall empfing und auch zugeben musste.

Aus dem Musikleben der Gegenwart

Von Dr. Edgar Istel (Berlin-Wilmersdorf)

Wer als Tagesschriftsteller am sausenden Webstuhl der Zeit steht, täglich, stündlich gezwungen ist, verhältnismässig rasch zu so vielen Menschen und Werken Stellung zu nehmen, ehe noch ein starker Eindruck verklungen, ein Aussergewöhnliches seinen Bann von ihm gelöst hat, den mag in stillen Stunden einmal der bange Zweifel beschleichen, ob all das, was er da schrieb, nicht genau so gut Stückwerk ist, wie das Schaffen jener, die seinem Urteil unterliegen. Man hat gar oft nach einer „Kritik der Kritik" gerufen, wer könnte sie anders üben als die Kunstgeschichte, die das Kunstgericht ist? Mir scheint aber, eine Selbstkritik des Kritikers wäre erspriesslicher und erfreulicher. Leopold Schmidt, hatte den Mut, eine solche Selbstkritik einmal rückhaltlos zu treiben, und so sind in seinem neuen, formvollendeten und vor allem durch Reife und Ruhe imponierenden Buche „Erlebnisse und Betrachtungen" (Berlin, A. Hofmann & Co.) nicht nur „Erlebnisse" mit anderen (Persönlichkeiten, Werken, Theaterstücken) geschildert, sondern auch — und zwar in reicher Fülle — an der Spitze des Buches „Betrachtungen" über die Frage angestellt: „Wohin treiben wir?" und „Wie können wir über dies Treiben urteilen?". Die meisten der hier gesammelten Aufsätze, in Fachschriften, Taschenkalendern usw. erstmalig erschienen, haben formell und sachlich eine derartige Abrundung erfahren, dass sie wie neu anmuten.

Und so sollte man's immer halten, wenn man Aufsätze aus den rasch verwehten Blättern des Tages in das stets sub specie historiae zu betrachtende Buch hinüberrettet. Soll doch hier einer Epoche der Spiegel vorgehalten, eine abgekürzte Chronik der Zeit gegeben werden, und in diesem Sinne wünscht auch Dr. Schmidt über den Tag hinaus sein Buch betrachtet zu sehen.

Von der Reichhaltigkeit der vielgestaltigen Sammlung, die sich in fünf Abteilungen (Allgemeines, Festspielhäuser, Vom Theater, Einzelne Werke, Persönlichkeiten) gliedert, kann hier nur ein schwacher Begriff gegeben werden. Im Aufsatze über subjektive und objektive Kritik heisst es: „Die Hauptaufgabe der Kritik wird man am richtigsten in einer Art Vermittlerrolle zwischen Künstler und Publikum erblicken. Ohne Kritik würde der eine nicht zum andern gelangen. Auf der einen Seite der Erfolg, auf der anderen ein besseres Verständnis, das sind die Ergebnisse ihres Wirkens". Dass diese vornehme Stellungnahme gar oft verkannt wird, dass der Kritiker mehr gehasst und gefürchtet als geliebt wird, andererseits aber ihm gegenüber wieder würdeloses Kriechen nur allzuhäufig als erlaubt gilt, diese unerfreuliche Tatsache ist Schmidts scharfer Beobachtung ebenfalls nicht entgangen. Und doch, meint Schmidt, könnten Künstler und Kritiker, wäre erst die rechte Einsicht gewonnen, zu dem werden, was sie von Haus aus sein sollten: Diener der Sache, die alle nur ein Ziel kennen: Freude an der Kunst, und die zur Erreichung dieses Zieles, gemeinsam jeder auf seine Weise, beizutragen haben."

So sind denn in dem Aufsatz die Richtlinien des Buches deutlich gekennzeichnet. Wie Schmidt prinzipiell zu dem

Schaffen der jüngst-deutschen Vergangenheit steht, enthüllt am deutlichsten der Aufsatz „Umkehr", wo betont wird, dass „das Zukunftideal von gestern leicht morgen schon zu den Rückständigkeiten zählen kann", und das „Dogma vom alleinseligmachenden Wagnerschen Drama" schon erschüttert ist. „Seit etwa einem Jahrzehnt (seit dem Tode von Brahms) zeigt sich's aber, dass neben dem Drama doch noch mancherlei andere Ideale wieder zur Geltung kamen, und die sogenannte neudeutsche Schule hatte in Richard Strauss sich selbst einen Antipoden und abermaligen Neuerer hervorgebracht. Unter dem mächtigen Einfluss seines Schaffens siegte die materielle Richtung über die idealistische, und mit der Technik als Selbstzweck wurde ein Kultus wie nie vorher betrieben.... Mit der freien Bahn und der Emanzipation der Technik waren eben nicht auch die Genies in die Erscheinung getreten, die diese Bahn mit der Sicherheit des Vorbildes zu wandeln vermochten...." Schmidt findet es auffällig, „dass die Mehrzahl der Hörer aus gewissen Novitätenaufführungen nicht innerlich beglückt und bereichert, sondern erschöpft oder ungläubig lächelnd geht; dass bei Anlässen, wie den Tonkünstlerfesten des Allgemeinen Musikvereins, die Anhänger verschiedenster Richtungen ihrer Enttäuschung und ihrem Missvergnügen offen Ausdruck geben. Es werden Dinge ernsthaft behandelt, die eigentlich niemand mehr ernst nimmt, und man kann das Gefühl nicht mehr bannen, dass, wenn erst einmal laut und offen gesagt wird, was sich jetzt alle nur in vertrauten Gesprächen eingestehen, die ganze Herrlichkeit über Nacht zusammenstürzen muss. Und doch sind wir nicht etwa reaktionär im alten Sinne geworden, sondern dem Fortschritt mehr denn je ergeben. Es muss also etwas nicht stimmen; die musikalischen Heißsporne müssen in eine Sackgasse geraten sein." Diese Ausführungen decken sich ihrem Sinne nach mit dem, was auch andere führende deutsche Kritiker bei ähnlichen Anlässen gesagt haben; es muss also doch wohl etwas faul im musikalischen Staate sein.

Hoch über den Durchschnitt all dieser Auchkomponierer vom Schlage der Jüngstdeutschen stellt Schmidt mit Recht die Erscheinung eines Richard Strauss, der eine Reihe von liebevollen Essays, insbesondere der Aufsatz „Richard Strauss als Kind seiner Zeit", gerecht zu werden sucht. Die historische Bedeutung des Straußschen Wirkens findet Schmidt darin, „dass sich dieses Individuelle, das allem, was er schreibt, seinen besonderen Stempel aufdrückt, bei Strauss zugleich aus dem allgemeinen Charakter unserer ernstbeschwerten, nervös unruhigen, realistisch angehauchten und im Technischen gipfelnden Zeit herleitet." Dem kann ich unbedingt zustimmen; weniger kann ich mich mit Schmidts Ansichten über den Dramatiker Strauss, am allerwenigsten mit dem Urteil über „Ariadne" befreunden. Als den bisher unüberschrittenen Höhepunkt Straußschen Schaffens betrachte ich die Zeit, da „Till Eulenspiegel" und „Don Juan" geschrieben wurden.

Dass Schmidt letzten Endes doch wieder als echter Musiker den grossen Erfindern — nicht nur den grossen Gestaltern, unter die Strauss sicher zu rechnen ist — zuneigt, das beweist ausser seinem jüngst erschienenen Mozartbuch auch in dieser Sammlung nicht zum mindesten der schöne Aufsatz: „Verdi als Zukunftsmusiker", dem man nur freudig beipflichten kann. Heisst es hier doch: „In das Buch der musikalischen Erfinder grossen Stils hat die Geschichte seinen Namen als den vorläufig letzten mit wehmütigem Stolz eingezeichnet."

Noch so manch anderes Problem aus Konzertsaal und Opernhaus rollt dies überreiche Buch auf, das, wie das volle Menschenleben, überall interessant ist, wo man's packt, und das Vorrecht geistvoller Menschen geniesst, auch da stets anzuregen, wo man zum Widerspruch gereizt wird. Es gibt in unserer mehr und mehr verödeten Musikliteratur immer weniger Bücher von diesem Schlage, Bücher, die echte Musiker, scharfumrissene Persönlichkeiten und feingebildete Stilisten zu Verfassern haben.

Rundschau

Oper

Cassel Ende November erschien auf unserer Königlichen Bühne in der jetzigen Spielzeit die erste Opernneuheit: „Der Scobzar", Musikdrama in 2 Aufzügen von Gabrielle Ferrari, Text von H. Varesco und P. Milliet, übersetzt von Otto Neitzel. Zu der Casseler deutschen Uraufführung des in Monako und Paris im vorigen Jahre zuerst aufgeführten Musikdramas war die französische Komponistin selbst erschienen, und sie durfte am Schlusse der Vorstellung mit den Hauptdarstellern wiederholt vor dem Vorhang erscheinen, um für die freundliche Aufnahme ihres Werkes zu danken. Das in dramatischer Hinsicht nicht sonderlich geschickt abgefasste Textbuch behandelt das so vielfach variierte Motiv von dem verschollen geglaubten und unerwartet heimkehrenden Liebhaber, der die Geliebte als das Weib eines andern wiederfindet. Hier ist der Schauplatz ein rumänisches Dorf; er ist ein Scobzar — genannt nach dem von ihm gespielten zehnsaitigen Zupfinstrument Scobza —, sie (Jana) ist die Frau des ungeliebten und rohen Dorfwirtes. Die nächtliche Verabredung des Liebespaares zur heimlichen Flucht belauscht eine Zigeunerin, des Scobzars Geliebte in der Ferne, die wegen Verrats von ihm erwürgt wird. In dem Kampfe zwischen dem Scobzar und dem Wirte trifft diesen der tötliche Dolchstoss von der Hand Janas. Die Musik, in diesem Falle von einer Frau, einer Schülerin Gounods, zeichnet sich durch gute Beherrschung der modernen Illustrations- und Harmonisierungskunst in Anlehnung an den italienischen Verismus aus. Der erste Akt, in der die eigentliche Handlung vielfach stockt, bringt viel Milieuarbeit, u. a. in den rumänischen Tanzweisen gelegentlich des Erntefestes. Ohne Entfaltung melodischer Linien erscheinen leitmotivische Bildungen, die aber nicht, wie bei Rich. Wagner, als Grundlage einer thematischen Entwicklung dienen und zu einer wirkungsvollen Steigerung geführt werden. Die Instrumentation zeigt Charakter, ist aber durch starke Heranziehung der Bläser stellenweise zu dick. Den musikalischen Höhepunkt der Oper bildet das Liebesduett zwischen dem Scobzar und Jana im zweiten Akte. Da das melodische Element fast gänzlich ausgeschaltet ist, so bieten die Gesangspartien nicht geringe Schwierigkeiten. Um eine ausgezeichnete Wiedergabe der Opernneuheit machten sich besonders der musikalische Leiter Herr Prof. Dr. Beier, sowie die Darstellenden Künstler Herr Richter (Scobzar), Frl. Merkel (Jana), Frl. Herper (Zigeunerin) und Herr Wuzél (Wirt) recht verdient.

Mit Beginn der neuen Spielzeit sind in das Opernensemble unseres Kunstinstitutes neu eingetreten: Frl. Kronacher als erste dramatische Sängerin (früher in Basel), Frl. Merkel als Soubrette (von Chemnitz kommend) und Herr Richter, Sohn des bekannten Wagner-Dirigenten Hans Richter, als Heldentenor. Kürzlich betrat ein junger lyrischer Tenor, Herr Muk de Jari, als Don José in „Carmen" zum ersten Male die Bühne und erzielte einen verhältnismässig starken Erfolg. Herr de Jari, Österreicher von Geburt, in Wien, Mailand und Paris vorgebildet, besitzt ein schönes, klangvolles und modulationsfähiges Organ von bedeutendem Umfang. Voraussichtlich wird derselbe im nächsten Jahre in den Verband unseres Hoftheaters eintreten.

Prof. Dr. Hoebel

Dortmund Innerhalb der letzten Wochen entwickelte unsere Bühne eine recht rührige Tätigkeit. Es erschienen nicht weniger als drei Novitäten: das musikalische Lustspiel „Fanfreluche" von Wilhelm Mauke, die nach der Berliner Uraufführung textlich und musikalisch umgearbeitete Lustspiel-Operette „Die kleine Baroness" von P. Jobst Haslinde und Wolf-Ferraris „Der Schmuck der Madonna". Das Lustspiel von Mauke, textlich den Lustspielen Wolf-Ferraris nachgebildet, während musikalisch der Einfluss Rich. Strauss bemerkbar ist — bietet vornehme, nur nicht sehr bühnenwirksame Musik. Musikalisch leichter gewogen präsentierte sich die Lustspiel-Operette von Haslinde, doch war auch hier alles recht nobel behandelt, zudem trug das Werk, ein modernisiertes Aschenbrödel-Märchen, den Forderungen der Bühne mehr Rechnung. Dank dieses Umstandes und der feinsinnigen, nirgends überladenen Instrumentation war ihm der grössere Erfolg beschieden. Starke Wirkungen gingen von der Verismo-Oper Wolf-Ferraris aus. Mag man die Tendenz des Werkes verurteilen,

der Musik Ursprünglichkeit und höheren Sinn nicht zuerkennen, so steht doch eins ausser Frage: das hohe Können des Autors nicht nur in musikalischer, sondern auch in dramatischer Hinsicht. Unsere Bühne hatte die Premiere mit Fleiss und Verständnis vorbereitet. Die Regie Hans Limans und die musikalische Leitung Carl Wolframs taten ebenso ihre Schuldigkeit, wie die Vertreter der Hauptrollen: Stephanie Schwarz, Carl Wildbraun, Helene Wildbrunn und Arnold Langefeld. Eine wenn auch nicht aussichtsreiche, aber doch recht anerkennenswerte Leistung bot der Züricher Tenorist Artur Schwarz als „Manrico" in Verdis Troubadour. Von Wagner sind nach dem „Tannhäuser" bisher der „Holländer" und „Lohengrin" erschienen, letzterer mit Eugenie Kyrian vom Stadttheater zu Metz als „Elsa", deren nicht sonderlich ausgiebigen Stimmmittel einem Engagement den Weg zu unserer Bühne wohl ersparen werden. John Forsell entzückte das Publikum als „Don Juan" und „Figaro" in Rossinis „Barbier von Sevilla".

Fr.

Elberfeld Das wichtige Ereignis im Dezember war die Uraufführung der Spieloper „Der Schützenkönig" von H. Zöllner, worüber an anderer Stelle unserer Zeitschrift ausführlich berichtet worden ist. Der erste, überaus günstige Eindruck wurde, wie erwartet; bei der Wiederholung voll und ganz bestätigt. Ich möchte dieses anmutige dankbare Werk insbesondere den Provinzbühnen warm ans Herz legen, da an das gesangstechnische Können der Solisten keine übertriebenen Anforderungen, wie leider zu oft bei unseren modernen Meistern (R. Strauss), gestellt werden und die szenische Aufmachung keinerlei Schwierigkeit bereitet. Die mit Anspannung aller Zeit und Kraft betriebene Parsifal-Vorbereitung schaltet weitere Neueinstudierungen aus, so dass der Spielplan nur Wiederholungen vorsehen konnte von: Mädchen aus dem goldenen Westen, Schmuck der Madonna, Carmen, Tannhäuser, Tristan und Isolde, Zigeunerbaron und — neu einstudiert — Hoffmanns Erzählungen als Weihnachtsvorstellung. Belebt wurde das abwechselungsreiche Repertoir noch durch die erfolgreichen Gastspiele von M. Sylon von der komischen Oper in Paris als Carmen, Adolf Löltgen von der Dresdener Hofoper als Tannhäuser und Karl Schröder vom Kölner Stadttheater als Troubadour.

H. Oehlerking

Lemberg Die laufende Opernsaison im Lemberger Stadttheater wird wohl zu den schwächsten gezählt werden und bedeutet den seit voriger Saison begonnenen und konsequent fortschreitenden Verfall des künstlerischen Maßstabes der Opernvorstellungen an unserm Stadttheater. Die Ursache liegt wohl im Mangel eines richtigen Dirigenten, der es auf Grund langjähriger Routine und allgemeiner, musikalischer Bildung verstehen konnte, einen, für hiesige musikalische Verhältnisse wohl durchdachten Plan zu entwerfen und auszuführen. Bis vor kurzer Zeit hatten wir immer musikalisch tüchtig gebildete Dirigenten, die es verstanden, sich dem allgemeinen Fortschritt anzupassen und vieles von den neueren, musikalischen Errungenschaften unserer Bühne anzueignen. Der jetzige Kapellmeister wurde, ohne vorher an einer kleinen Provinzbühne irgendwelche Praxis durchgemacht zu haben, an unserem Stadttheater Korrepetitor und zweiter Kapellmeister, welcher beim ersten Kapellmeister die Dirigentenschule durchmachen sollte. Dies dauerte nur sehr kurze Zeit. Als aber in voriger Saison, die Theaterleitung mit dem bisherigen ersten Kapellmeister, um Geld zu sparen, den Kontrakt nicht verlängern wollte und infolgedessen in letzter Stunde kein passender Ersatz zu finden war, wurde von der bisherigen Gewohnheit, zwei Kapellmeister zu verpflichten, abgesehen und der ganze Opernbetrieb auf die Schulter eines unerfahrenen, zweiten Kapellmeisters gelegt.

Von diesem Moment begann der Verfall des künstlerischen Maßstabes der Opernvorstellungen am Lemberger Stadttheater. Unser Theater war die erste und einzige polnische Bühne, welche den ganzen „Nibelungenring" Wagners in zyklischer Folge geben konnte; diese Errungenschaft bedeutete für unser Theater ein künstlerisches Musikfest. Mit Abgang des um die Wagnerkultur bei uns meist verdienten Dirigenten, Herrn Antonio Ribera, wurde für unabsehbare Zeit Wagner zu Grabe getragen. Vom „Nibelungenring" keine Spur, und der Versuch „Tannhäuser" und „Lohengrin" zu erhalten, misslang derart, dass die beiden populärsten Wagnerwerke kaum das Interesse des Publikums wecken konnten. Auf das Drängen eines Teiles der Presse übergab die Theaterleitung demselben Kapellmeister die „Meistersinger" zum Einstudieren. Nach mehr als dreimonatlichem Studium, das eigentlich mehr ein Herumtappen im Finstern war, sah sich die Theaterleitung gezwungen, diese Idee aufzugeben, da der Kapellmeister mit den „Meistersingern" nicht vom Fleck kommen konnte. Es war den Kapellmeister und die Sänger eine „zwangvolle Plage, Müh' ohne Zweck!"

Die Theaterleitung und die Presse sehen schon jetzt deutlich, dass es so weiter nicht lange gehen kann; es besteht daher die Absicht, für die nächste Saison sich eines ersten, musikalisch besser gebildeten Kapellmeisters zu versichern. Einstweilen wurde „Robert der Teufel" und „Norma" neu studiert und dies auch schlecht. Denn dazu braucht man auch den richtigen Kapellmeister.

Dr. Gruder

Konzerte

Berlin Einen ihrer Höhepunkte hat unsre Konzertsaison erreicht, wenn Professor Ochs mit dem Philharmonischen Chor „Die Schöpfung" von Haydn zur Aufführung bringt; das ereignet sich alljährlich in der zweiten Hälfte des Winters. Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wollten wir die Leistungen des bis ins feinste Detail abgestimmten Chors rühmen, dessen Klangzauber restlos in dem des Philharmonischen Orchesters aufging. Im Raphael von Johannes Messchaert einten sich höchste Kultur und reifste Kunst zu wundervoller Gesamtwirkung. George Meader sang die Tenorpartie sehr schön, Hermine Bosetti brachte den Koloraturgesang zu hohen Ehren. So verlief die Gesamtdarstellung wahrhaft herzerfrischend, ja es scheint für jeden im modernen Musikleben Stehenden geradezu heilsam, wenigstens einmal im Jahre im Jungbrunnen Haydnscher Kunst unterzutauchen.

Ein ander Bild — E. N. von Reznicek mit dem Philharmonischen Orchester, ich hörte das letzte seiner vier Bet- und Busslieder, feierlich ernste Musik, von Marie Goetze zu eindringlicher Wirkung gebracht. Den zweiten Teil des Programms nahm „Der Sieger" ein, sinfonisch-satyrisches Zeitbild für Orchester, Altsolo und Chor. Mit ungeheurem Aufwande und erschöpfender Ausnutzung aller modernen Orchestertechnik ist Reznicek hier ein Wurf von hoher Genialität gelungen. Wohl kann man ihm einen Vorwurf daraus machen, dass er allzu sehr am Programmatischen haftet; er legt dadurch die nachschaffende Fantasie des Hörers ein für alle Mal fest, er gelangt aber auch in Wort und Ausdruck nicht selten zu geradezu grotesker Wirkung. Erst wenn sich der Hörer über das zu erheben imstande fühlt, wird er in die Wunder einer Tonsprache einzudringen vermögen, die uns reiche Entwicklungsmöglichkeiten für die Zukunft zu bergen erscheint. Der Komponist schafft mit einer bedeutenden künstlerischen Produktivität und mit der starken Intelligenz eines Hochgebildeten.

Am selben Abend hörte ich von Dr. Paul Weingarten die Adur-Sonate op. 101 von Beethoven, deren feingliedrigen Bau er mit vieler Delikatesse aufrichtete. Als Anfangsstück eines Konzerts will mir dieses Opus jedoch nicht recht geeignet erscheinen, es setzt eine gewisse Temperatur voraus, in dem seine intimen Reize und Stimmungen erst Blüten treiben. Das bedeutet jedoch für den ausgezeichneten Künstler keinen Vorwurf.

Der Charlottenburger Lehrergesangverein unter Leitung von Emil Thilo bot wiederum Gelegenheit sich an schönem Männergesang zu erfreuen. Neben Perlen der deutschen Chorgesangsliteratur gelangten drei gutgearbeitete Chöre von Camillo Hildebrand und W. Dahms zu ausgezeichneter Wiedergabe. Der erste Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters Julius Thomberg spielte das Gmoll-Konzert von Bruch und entfesselte mit dem Russischen Karneval von Wieniawski wahre Beifallssalven.

Ernst von Dohnányi konzertierte mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung von Professor Panzner. Er spielte das Brahms-Konzert tonschön und vornehm im Ausdruck, jedoch mit jener Reserve, die von dem Künstler erst dann gänzlich weicht, wenn er im eigenen Schaffen seine Musikerpersönlichkeit vollständig frei fühlt. Drei eigene Kompositionen erlebten an jenem Abend ihre Uraufführung, an der

Spitze ein Gesang für Bariton mit Orchesterbegleitung „Gott“, der zu den weniger glücklichen Eingebungen des Komponisten zählt. Schon in der siebenfachen Besetzung der Singstimme unisono beweist er, dass ihm die Geheimnisse vokaler Satzkunst noch nicht aufgegangen. In der folgenden Suite nach altem Stil für Klavier jedoch fanden wir Ernst von Dohnányi in seiner zwiefachen Bedeutung als Schaffender und Ausübender in seinem Element. Nicht selten benützen Komponisten das Beiwort „nach altem Stil“ als Deckmantel für eigene Erfindungslosigkeit. Das trifft jedoch für dieses Opus durchaus nicht zu, vom alten Stil sind lediglich die Bezeichnungen der Tanzsuite hinüber genommen, das Stück gibt sich durchaus modern und die intimsten Klangreize des neuzeitlichen Flügels glücklichst ausnützend. Ein brillanter Wurf ist dem Komponisten endlich mit den Variationen über ein Kinderlied für Orchester mit konzertantem Klavier gelungen. Nach einer dramatisch-ernsten, fast düster-feierlichen Einleitung tritt plötzlich und durch den Kontrast überraschend das heiter-naive Thema ins Leben, in dessen Behandlung sich der Komponist im Verlaufe als im Vollbesitz aller satztechnischen, kontrapunktischen Mittel zeigt, die sich mit originellen Instrumentationskünsten vereint, zu einem witzigen, geist- und humorvollen Werke dichten, das den Solistenkonzerten in Zukunft eine durchaus abwechselungsreiche, heitere Note zu geben geeignet erscheint.

Der VII. Sinfonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Strauss setzte mit dem Concerto grosso Nr. 1 op. 3 von Händel ein, das in der kristallischen Reinheit in Satz und Form wundervoll aufstrahlte. Zum ersten Male in diesen Konzerten kam danach Gernsheims pompöse Tondichtung „Zu einem Drama“ zu tiefgreifender Darstellung, nach ihm wollte Entr'Acte Symphonique aus Messidor von Bruneau trotz stimmungsvoller Details nicht recht wirken. Mock Morris der „Morris dance“ von Percy Aldridge Graniger schloss den ersten Teil des Programms liebenswürdig-humorvoll ab, der zweite neigte sich den hohen Wundern der Beethovenschen Cmoll-Sinfonie. K. Schurzmann

Braunschweig An der Spitze aller Konzerte standen diejenigen der Hofkapelle unter Leitung des Hofkapellmeisters Rich. Hagel. Als Solisten wirkten mit: Marg. Siems-Dresden, Tel. Lambrino-Leipzig und als Gastdirigent M. v. Schillings-Stuttgart, dessen Glockenlieder A. Zoder-Dresden zu voller Geltung brachte. Der Verein für Kammermusik bildete sich nach Herm. Riedels Tode neu, er setzt sich jetzt folgendermassen zusammen: Frl. Emmi Knoche, Hans Mühlfeld, Daume, Giemser und A. Bieler, die Trio-Vereinigung mit E. Kaselitz, W. Wachsmuth und E. Steinhage; beider Konzerte erwarben sich die steigende Gunst des Publikums, ebenso die Sonatenabende von P. Aron-Berlin und unserm Cellovirtuosen A. Bieler, sowie die Klavierabende von Frl. E. Knoche, während die reisenden Virtuosen, sogar Fr. Lamond, C. Ansorge, W. Burmester, Frz. v. Vecsey u. a. wenig „klingende“ Geschäfte machten. Der Domorganist Kurt Gorn erwirbt sich mit seinen Orgelkonzerten hohe Verdienste um die kirchliche Kunst. Der Cäcilien-Verein des Direktors B. Settekorn veranstaltete einen Georg Schumann- und Oberrealschullehrer Heinr. Heger mit der Liedertafel „Franz Abt“ einen Hugo Kaun-Abend. Beide Komponisten wirkten bei einigen ihrer Werke selbst mit. Der Bachverein des Musikdirektors A. Therig führte das Weihnachtsoratorium erfolgreich auf, die Liedertafel veranstaltete mit Kammersänger H. Spiess und der Hofkapelle eine sinnige Gedächtnisfeier für ihren Dirigenten Hermann Riedel. In den übrigen grossen Männergesangvereinen z. B. der Euterpe des Hofkapellmeisters Hagel bildete die patriotische Erhebung vor 100 Jahren vielfach den Grundton; alle hatten tüchtige Solisten zur Mitwirkung verpflichtet, von denen Frl. v. Schuch-Dresden, Frl. Dennery-Köln, Frl. v. Götz-Berlin und Frl. Caponsacchic-Paris (Cello) die bemerkenswertesten sind. Während der Weihnachtszeit herrschte überall seliger Friede, nach kurzer Pause begann der künstlerische Wettkampf aber mit neuen Kräften.

Ernst Stier

Dortmund Im ersten Vereinskonzert der Musikalischen Gesellschaft führte Dr. Max Friedländer fesselnd in das Wesen und die Wandlungen des Volksliedes ein. Illustriert wurde der Vortrag durch die stilvolle fein abschattierte Wiedergabe älterer und neuerer Volkslieder durch den Chor unter Holtschneiders Direktion. Im zweiten Vereinskonzert erschien Ch. M. Widor aus Paris, der sein Cmoll-Klavierkonzert, virtuos und gut musikalisch vorgetragen durch Emil Frey und das Orchester, und seine erstmalig in Deutschland aufgeführte Symphonie antique, ein auf Themen des ambrosianischen Lobgesanges aufgebautes Werk, dirigierte. Im Finale tritt der Chor hinzu. Geistreich und interessant im Einzelnen hinterlässt die Sinfonie als Ganzes doch einen für deutschen Geschmack wenig erfreulichen Eindruck. Besser gefiel das Klavierkonzert. Der Musikverein unter Janssen brachte in seinem ersten Konzert H. Wolfs „Morgenhymnus“ und „Feuerreiter“ in guter Ausführung. Das Orchester spielte die hier noch nicht bekannte Sinfonie in Fmoll (Nr. 4) von Tschaikowsky. Maurice Dumesnie war dem 4. Klavierkonzert von Saint-Saëns ein trefflicher Ausdeuter, und Cäcilie Rüsche-Endorf sang verschiedenes von R. Wagner sehr schätzenswert. Der Magnet des zweiten Vereinskonzerts war das Petersburger Streichquartett (Beethoven op. 18 Nr. 5 und Glière op. 2 Nr. 1). Der Chor sang interessante a cappella-Chöre von Hans Koessler, A. von Othegraven und Brahms. — Die Singakademie unter Rob. Schirmer verschaffte unter solistischer Beihilfe von K. Hubert und Heinrich Kühlborn dem „Paradies und Pari“ von R. Schumann eine im ganzen recht anerkennenswerte Wiedergabe. — Im zweiten Solistenkonzert kam unter Hüttner zum ersten Male ein grösseres Werk, die Tondichtung „La mer“ von Cl. Debussy zum schönen Vortrag. Die Zuhörerschaft stand dieser impressionistischen Kunst kühl gegenüber. Neu für uns war auch Corellis 8. Concerto grosso. Das Violinkonzert von Tschaikowsky habe ich noch nie so vollendet vortragen gehört, wie durch Joseph Szigeti. Auch die Sopranistin Annaruth Sahla fand viel Beifall. — An Novitäten boten die Freitagssinfonie-Konzerte unter Hüttner u. a. die Fantasie „Der Sturm“ von Tschaikowsky, die sinfonische Dichtung „Sphärenklänge“ von A. Hallén, vier dem Orchester und seinem Dirigenten zugeeignete Schwedische Tänze von Tor Aulin, eine Cdur-Sinfonie von Dittersdorf, die Tondichtung „Einsamkeit“ von W. Mauke, die Ouvertüre z. O. Gwendoline von Chabrier, das Poem „La procession nocturne“ von Rabaud, die Ouvertüre „Wallensteins Lager“ von V. d'Indy, die zweite Sinfonie von F. Mayerhoff und „Wieland der Schmied“ von Hausegger. Zum Andenken an den im Oktober v. J. verstorbenen Leander Schlegel kam dessen Hdur-Sinfonie zur Aufführung. Das 5. Sinfoniekonzert war ein schwedischer, das 7. ein russischer Komponistenabend; im 9. Sinfoniekonzert erntete als Dirigent Pierre Sechiari aus Paris reichen Applaus. Dem 6. Sinfoniekonzert gaben Bach und Händel das charakteristische Gepräge. Solistisch betätigten sich in diesen Konzerten mit gutem Erfolge Walter Jäger (Ddur-Toccata und Fuge von Bach), Gerard Bunk (Esdur-Konzert von Liszt), Frau Ellen Saatweber-Schlieper (Dmoll-Konzert von Stenhammar) und Johann Rasch (Gmoll-Konzert von Bruch). — Im 43. Orgelkonzert des Musikdirektors Holtschneider spielte G. H. Besselaar Stücke von Bach, Mendelssohn und Reger, im 44. Orgelkonzert lernten wir Ch. M. Widor als tüchtigen Orgelspieler kennen (u. a. Dmoll-Toccata und Fuge von Bach, 5. Sinfonie von Widor). Walter Jäger, der neue Lehrer am Konservatorium, spielte Bach, Beethoven und Brahms technisch und musikalisch gleich gediegen. Fr.

Elberfeld Unsere Konzertgesellschaft beging das Verdi-Jubiläum durch die Aufführung des Requiems, welches dank einer sorgfältigen Vorbereitung und einer stimmungsvollen Darbietung durch den tiefen melodischen Gehalt und eine berückende Klangschönheit ergreifend wirkte. Der Chor führte die zahlreichen Partien mit bestem Gelingen aus, die Intonation war ohne jegliche Schwebung, der Vortrag edel und erhebend. Die Solopartien in den Händen der Kammersängerin Anna Kämpfert-Frankfurt a. M., der Hofopernsängerin Lilli Hoffmann-Onegin-Stuttgart, des Hofopernsängers Bruno Haberl-Weimar und des Bassisten Richard Breitenfeld-Frankfurt a. M. trugen das Ihrige zu einer reichhaltigen, harmonischen Wirkung bei.

Das 2. Solistenkonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft erfreute sich eines ausserordentlichen Zuspruches, galt es doch — nach jahrelanger Pause — einmal wieder dem be-

rühmten Lieder- und Balladensänger Johannes Messchaert zu lauschen. Da der Künstler allein den ganzen Abend bestritt, war das Programm recht reichhaltig; es führte von Händel („Ihr grünen Auen" aus dem Oratorium „Susanna") über Haydn (Liebes Mädchen — Jeder meint, das holde Kind), Beethoven (Wenn der Liebe, Neue Liebe, neues Leben), Jul. Röntgen (sechs niederländische Volkslieder), Franz Schubert (Aus: Die schöne Müllerin) zu Carl Loewe (Wiegenfest zu Gent, Graf Eberstein, Hinkende Jamben, Odins Meeresritt). Über Messchaerts vollendete Gesangskunst, die namentlich in den Loeweschen Balladen in die beste Beleuchtung kam, an dieser Stelle noch Worte zu verlieren, erübrigt sich. Beim Publikum ersang sich M. am meisten Beifall durch die im originalen Text „vorgetragenen niederländischen Volkslieder, unter denen wiederum das humorvolle „Kweselken" ganz besonders Belustigung und Freude erregte.

Ein Versuch des Elberfelder Lehrergesangvereins (Dirigent Professor Dr. Haym), zu volkstümlichem Preis (55 Pfennigen) am 4. Advent ein Weihnachtskonzert durch Unterstützung der Frauenstimmen aus der Konzertgesellschaft und des Organisten Flockenhaus zu veranstalten, hatte ausser dem erwünschten äusseren Erfolg auch insofern künstlerische Bedeutung, als eine Reihe unserer schönsten älteren Weihnachtslieder zu hübsch abgetönter Wiedergabe gelangten. Nachdem Professor Haym abends zuvor am Flügel anschauliche Erläuterungen gegeben, fand die plastische Vortragsweise der „Eroica" von Beethoven durch das städtische Orchester um so leichter empfängliche und dankbare Zuhörer. Gute Tonbildung und klare Aussprache betätigte Frau Helene Werther-Eisenach in Haydns „Ariadne auf Naxos". Gründliche Technik und weicher Anschlag kennzeichnen G. E. Eggers Klavierspiel in Mozarts D moll-Konzert.

Ein wegen plötzlicher Heiserkeit abgebrochenes Lautenkonzert wurde von Robert Kothe im Christmonat nachgeholt. Interessant war, zu sehen, dass ein gut Teil der zahlreichen Zuhörerschaft sich aus jugendlichen „Wandervögeln" zusammensetzte, die mit wahrer Lust und Liebe Kothes weniger fachmännisch gebildeten als naturwüchsig ausstrahlenden Tönen lauschte, zu denen er allerdings mit Hilfe der Laute, die zum nicht geringen Teil durch R. Kothes energische Propaganda zu neuem Leben erwacht ist, beseelte Illustrationen zu geben meisterhaft verstand. Nicht zu unterschätzen ist auch Kothes Bedeutung für die Wiedererweckung des Bornes des deutschen Volksliedes Was beim Vortrag der gesungene Ton hier und da vermissen lässt, das ersetzt an Stimmung vollauf das sprechende Auge, die erklärende Geste und das verlebendigende Lautenspiel. „Barlala", die Soldatengesänge und andere lustige Liedlein begeisterte jung und alt. H. Oehlerking

Freiburg i. Br. Etwas zäh ist die heurige Musiksaison in Fluss gekommen, und die Ausbeute ist, im Vergleich mit jener in den grossen Musikzentren eine nur geringe. Als Hauptsache wären in Freiburg die Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters anzusehen, neben denen die Harmsschen Künstlerkonzerte vollberechtigt stehen. Ausserdem gibt es ja Konzerte und Liederabende wie überall, nicht alles ist aber vollwertig und auch für die Leser der „Neuen Zeitschrift für Musik" von Interesse. Das städtische Orchester ist die einzige, künstlerisch höher zu bewertende Vereinigung. Es brachte in seinem ersten Sinfoniekonzert unter Leitung des Herrn Kapellmeister Munter Brahms' Sinfonie in Emoll, darin das schöne Andante und das in Bachs Geiste gehaltene Finale den stärksten Eindruck machten. Das Werk ist schön und stilgerecht aufgeführt worden und der Applaus war warm. Als Solist am Klavier spielte Prof. Emil Sauer mit künstlerischem Feinempfinden das 1. Konzert von Chopin, dessen Nocturne op. 27, von Liszt die Tarantella und die „Liebesträume" und eine eigene Komposition; alles unter begeistertem Beifall der Hörer. Abgeschlossen wurde dieses Konzert mit den „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema", von Georg Schumann. Der Komponist des Oratoriums „Ruth" hat hier ein Meisterstück der kontrapunktischen und der orchestralen Satzkunst geliefert. Das dankbare Thema erfährt eine künstlerische Verarbeitung in allen Finessen des Kontrapunktes; die Doppelfuge ist geschickt aufgebaut, und namentlich in den Durchführungsgängen derart klar gehalten, dass sie sich angenehm und mühelos anhört. Daher auch Schumanns Werk trotz der vorangegangenen Länge des Programms noch zu interessieren vermochte, womit ich nicht allein die Kenner, sondern auch das grosse Publikum meine. Prächtige Orchesterfarben versteht Schumann zu mischen.

Im 2. Sinfoniekonzert kamen französische Meister zu Worte. Die interessanten Impressions d'Italie, von Gustave Charpentier tragen bereits den Stempel der neumodischen Faktur; der Komponist vergisst die Alliierten nicht, und gibt sich zuweilen auch slawisch (2. Satz). Der Schlußsatz ist zu lang und von zu umständlicher Breite, der durch Kürzungen abgeholfen werden könnte. Von Berlioz hörten wir das Poême d'amour aus „Romeo et Juliette", dann die Benvenuto Cellini-Ouvertüre, die den Meister als französischen Klassiker erscheinen lässt. Ich möchte nicht versäumen, die Leser auf ein seltenes Buch über Berlioz aufmerksam zu machen, das jetzt billig bei C. F. Schmidt in Heilbronn a. N. zu haben ist. Besagte Berlioz-Biographie von Prodhomme, deutsch von L. Frankenstein, bringt auf 394 Seiten (Preis M. 3) alles Wissenswerte über den französischen Tonmeister, seine ausführliche Biographie nebst Stammbaum und eine schätzenswerte Bibliographie seiner musikalischen und literarischen Werke, mit den nötigen Erläuterungen. Sonach ist dieses Buch ein vortrefflicher Berlioz-Führer, der auch das richtige Verständnis für ihn und für seine Werke erschliesst. Auch ein Büchlein, betitelt „Die Viola" von H. Dessauer (Berlin W. 57. Warschauer) bringt Interessantes über Berlioz, namentlich über seine Harald-Sinfonie. Es wird vornehmlich die Intrumentalisten interessieren. Wie bei Mozart, den er so hoch verehrt hat, haben wir an Berlioz eine Dankesschuld zu zahlen. Die oben erwähnten zwei Werke sind unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Starke ausgezeichnet gespielt worden. Frl. Estelle Wentworth sang geschmackvoll und beifällig französische Lieder von Chaminade; das „Viens, mon bienaimé" hat besonders gefallen. Trotzdem dieses Konzert unter der bescheidenen Flagge eines Volkskonzertes stand, war es doch ein Elitekonzert, das zu besuchen sich die oberen Tausend nichts vergeben haben würden. So aber war das Haus beschämend leer, was hier des öfteren vorkommen soll. Ludwig Wüllner bereitete als Rezitator in Byron-Schumanns „Manfred" einem diesmal zahlreicheren Auditorium einen Hochgenuss durch seine höchstvollendete Kunst. Der Eindruck seiner Prachtleistung war tief und nachhaltig. Orchester und Chöre standen auf der künstlerisch erforderlichen Höhe. Ein Liederabend der Altistin, Helene Martini-Siegfried, interessierte durch die pointierte künstlerische Individualität der Sängerin, die eine schöne Stimme und eine treffliche Schulung besitzt. Sie versteht es, Schubert sehr schön zu singen. Ihre Begleiterin, Frau Lachmanski-Schaul, war gut aber etwas hausbacken. Frl. Hungar, früher am hiesigen Stadttheater, gab im Paulussaal einen Hugo Wolf-Abend mit sehr gutem künstlerischen Erfolg. Der Besuch hätte auf die vielen Bemühungen ihrer Freunde und Gönner ein besserer sein dürfen. Am Klavier begleitete vortrefflich Carl Beines. Von den 4 Harmsschen Künstlerkonzerten heben wir das 3. und das 4. diesmal hervor. Im 3. Konzert spielte Max v. Pauer mit vollendeter Künstlerschaft Bach, Brahms und Beethoven, im 4. Konzert debütierte glänzend Ilona Durigo und Melanie Michaelis (Geige und Klavier). Im ersten Konzert bot Paula Stebel in der Brahms-Sonate op. 1 bemerkenswerte pianistische Leistungen; das 2. Künstlerkonzert brachte das Ungarische Streichquartett, zu dem sich der gediegene Pianist Paul Otto Moeckel im Klavierquintett op. 34 (in Fmoll) von Brahms in hervorragender künstlerischer Betätigung anschloss. Das Quartett selbst ist gut, erreicht aber weder Capet noch die „Böhmen". Etliche lokale Musikabende werden unsere auswärtigen Leser kaum interessieren. Der Chorverein stellte in seinem 1. Konzert wiederholt das Deutsche Requiem von Brahms heraus; ein patriotisches Konzert (1813) gab der Männergesangverein, und neu als Leiter war Herr Carl Beines im Männergesangverein „Concordia". Von der letzteren ehemaligen Dirigenten, jetzt artistischem Leiter des Freiburger Lehrergesangvereins, Heinrich Pfaff, ist eine Kantate: „Trauer und Trost" mit Erfolg zur Aufführung gebracht worden. Solistin war an diesem Abend Frau Charlotte Huhn, die als Einleitung die Arie „Ach, ich habe sie verloren" (von Gluck) vorzüglich inter-

pretierte. Auch der Baritonist, Herr Otto Wessbecher aus Karlsruhe fand mit seinen stimmlichen und musikalischen Leistungen die verdiente Beachtung und Anerkennung.

Victor Em. von Mussa

Leipzig Im siebzehnten Gewandhauskonzert hörte man eine von Prof. Arthur Nikisch in wundersam romantischer Auslegung und mit glänzender Technik herausgebrachte Aufführung von Robert Schumanns noch längst nicht verblasstem, vielmehr frisch und duftig „wie am ersten Tage" (will heissen vor etwa 70 Jahren) wirkenden Chorwerke „Das Paradies und die Peri". Das Soloquintett war nicht gleichmässig gut besetzt. Den höchsten Ansprüchen genügten Fräulein Else Siegel und Kammersänger Alfred Kase. Volles Lob verdienen die kleineren Soli, vor allem aber das Orchester und der vortrefflich disziplinierte Gewandhauschor.

Das achtzehnte Gewandhauskonzert bescherte ein recht buntes Programm. Vielleicht hatten das die bei beiden mitwirkenden Gesangskünstler, Frau Hofopernsängerin Charles Cahier und Herr Hofopernsänger Otto Wolf, verschuldet. Auf ihre besonderen Wünsche schien die Einrichtung des Konzertes zugeschnitten zu sein. Jedenfalls „lag" ihnen das meiste, was sie sangen, ausgezeichnet. Frau Cahier brachte mit ihren glänzenden, umfangreichen Stimmmitteln, die sie vorbildlich behandelt, und mit einer gereiften, alles erschöpfenden Vortragsweise die Glucksche Alceste-Arie „Divinités du Styx" zu tiefster Wirkung. Auch die Lieder von Brahms sang sie anständig, jedoch, wie es schien, ohne inneres Verhältnis zu ihnen und deshalb mit ziemlich mattem Ergebnis. Herr Wolf gab die Arie „Der Odem der Liebe" aus Mozarts „Cosi fan tutte" mit ausreichendem Organ und musikalisch einwandfrei. Eine weichere Stimme und leichter fliessende Kantilene hätten den guten Eindruck noch weit verstärkt. Mit Gesängen von H. Pfitzner und R. Strauss hatte Herr Wolf grossen Erfolg. Um die schönen Solistensachen herum und auch dazwischen standen, vom Gewandhausorchester unter Prof. Nikischs Führung in gewohnter Trefflichkeit gespielt: Glucks Alceste-Ouvertüre mit dem stilistisch meisterhaft ausgeführten Schluss von F. Weingartner, Schumanns Manfred-Ouvertüre, dessen stark beifällige Aufnahme der Zuhörerschaft ein gutes Zeugnis ausstellte, und schliesslich die noch immer jugendfrische Amoll-Sinfonie von Mendelssohn. ♯

Ein reiches Füllhorn von Liedern schüttete Tilly Cahnbley-Hinken in ihrem Abend aus. Sie versteht das aber auch mit Grazie und Verbindlichkeit. Überhaupt ist, von ihrem hübschen, beweglichen Sopran und dessen gutem und wohlbedachtem Gebrauch abgesehen, ihr ganzer Vortrag auf diese beiden Tugenden abgestimmt; selbst bei der Wiedergabe pathetischer Werke wie F. Hummels „Halleluja" treten sie, hier freilich zum Schaden des Eindrucks, noch stark in den Vordergrund, woraus also folgt, dass sie am erfolgreichsten an die leichter geschürzte Kost, die immer noch vornehm bleiben kann, herantritt. Und das war auch bei einer ganzen Reihe derartiger Stücke der Fall. Ein paar Lieder, die die Sängerinnen, wie etwa „Habenichts" von R. Wetz, den männlichen Stimmen überlassen müssen, waren fehl am Ort. Die Namen des zwar etwas bunt durcheinander geschüttelten, aber reich bedachten Programms waren ausser den schon genannten: R. Strauss, G. Mahler, H. Hofmann, H. Sitt, B. Sekles, W. Sacks, O. Urban und G. Lewin.

Der Klavierabend von Ena Howorka-Ludwig stach aus der Einförmigkeit der landläufigen Klavierabende merklich heraus. Nicht wegen des Programms; denn wenn man auch wieder einmal darüber Freude haben konnte, dass eine Pianistin es nicht unter ihrer Würde hält, Schumanns „Kinderszenen" in den Konzertsaal hineinzutragen, so unterschied sich sonst der Zettel in keiner Weise von dem üblichen Pianistenprogramm. Aber das Wie nötigte oft mehr als blosse Achtung ab. Was die Hauptsache ist, Frau Howorka-Ludwig spielt nicht Klavier, weil man — nach der Ansicht vieler Dilettanten — dazu am wenigsten musikalisch zu sein braucht. Wie musikalisch sie ist, zeigte sie an ihrem starken Vermögen, das Klavier zum Singen zu bringen, an ihrer Klarheit der Zeichnung, ihrem rassigen Temperament, wozu noch eine oft männliche, doch niemals stumpfen Klavierklang erzeugende Kraft und eine ansehnliche Technik tritt, die nur den letzten Satz der Chopinschen Hmoll-Sonate noch nicht leichtflüssig genug zu erschöpfen wusste. Hochmusikalisch blieb ihr Vortrag in den Kinderszenen sogar da, wo man mit ihrem Tempo (Nr. 1, Nr. 5 und Nr. 8) nicht ganz einverstanden sein konnte. Wenn die Pianistin wieder einmal nach Leipzig kommen sollte, dürfen wir uns hoffentlich auf ein oder das andere Werk aus der Feder lebender Komponisten gefasst machen. Gerade von einer solchen hohen Begabung muss das gefordert werden dürfen. Und dann möchte ich nicht verfehlen, auch unsere Musikvereine auf diese junge Hoffnung nachdrücklich hinzuweisen.

Der Pianist Walter Georgii gab im Feurichsaal mit den Geigerinnen Tula und Maria Reemy ein Konzert, das schon wegen des nicht alltäglichen Programms — vor allem wegen zweier Nummern für zwei Violinen mit Klavier (ein Bachsches Cmoll-Konzert für zwei Cembali, von Conrad Berner bearbeitet, und Hans Hubers Bdur-Sonate op. 135) — die Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnte. Georgii ist ein gediegener Spieler; ein schön lyrischer Einschlag macht seinen Vortrag in Stücken wie Liszts Bénédiction de Dieu dans la solitude und in Chopinscher Nocturnenversonnenheit ganz besonders anziehend. Bei einem Werk wie der von ihm gespielten Cmoll-Etude desselben Komponisten (op. 25, Nr. 12) vermochte man aber nicht so recht warm zu werden: Hier fehlte es dem Spiel an Schwungkraft. Nach Hubers formal schön bedachter Sonate zu urteilen — nur der erste Satz scheint bei sonst hübscher poetischer Empfindung etwas zu gleichförmig geraten zu sein — stellte der Klavierspieler auch seinen Mann recht tüchtig als Kammermusikspieler. Die beiden Damen sind wohl begabt und verfügen über eine ansehnliche Technik auf ihren Violinen. Nur müsste sich die Vertreterin der ersten Stimme noch eines glatteren und weicheren Striches befleissigen; denn ich kann nicht recht glauben, dass alle diese Schärfe des Tones wirklich nur auf ihr freilich recht mässiges Instrument zu schieben sei.

Dr. Max Unger

Das dritte Kirchenkonzert des Universitätskirchenchors war nordischer geistlicher Musik der Gegenwart gewidmet. Nicht weniger als ein ganzes Dutzend guter Namen stand auf dem Programm: G. Hägg, H. Fryklöff, H. Munktell, Chr. Sinding, O. Mellander, L. Nielsen, O. Olssen, E. Sjögren, J. A. Krygell, A. Enna, T. Aulin und O. Malling. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, näher auf jedes einzelne Werk einzugehen, selbst wenn wir das ganze umfangreiche Programm hätten anhören können. Wir müssen uns damit begnügen, dass der allgemeine Eindruck günstig war, wenn man es sich auch nicht verhehlen konnte, dass der fast überall vorhandene nordisch-nationale Volksliedeinschlag und die auch darauf zurückzuführende häufige strophenmässige Einkleidung ziemlich gleichmässig und wechsellos wirkten. Die einzelnen Werke, die Orgel-, Violin-, Solo- und Chorlieder umfassten, und in dem grösser angelegten Opus: Das heilige Land" von Otto Malling (für Soli, Chor, Orchester und Orgel) ihre Schlusskrönung fanden, waren fast durchweg gut vorbereitet. Der Universitätskirchenchor, der freilich nicht allzu stimmenreich besetzt ist, verfügt vor allem über ein schönes Material. Eine ganze Anzahl von Leipziger Solisten hatten ihre Kräfte zur Verfügung gestellt: Aline Sanden (Sopran), Helene Braune (Alt), Käte Häbler (Violine), Friedbert Sammler (Bariton) und Max Fest (Orgel). Das verstärkte Studentenorchester hielt sich unter Prof. Hofmann sehr tapfer. —n—

Ein Schüler Arthur Schnabels namens Hans Baer liess sich im Feurichsaale mit gutem Erfolg hören. Seine Technik ist hochentwickelt, der Anschlag kräftig und doch nicht hart. Überhaupt ist ein hervorstechender Charakterzug seines Spieles eine frische, gesunde Kraft, die alles Rohe abgestreift hat. Dass dieser Virtuos aber auch ein guter Musiker ist, der vor allem musikalisch zu denken und zu fühlen vermag, bewies sein Vortrag von Schumanns Sinfonischen Etüden und einigen Stücken Chopins. Nun gibt es noch den weiteren Schritt zum Poeten, dessen Inneres sich vollständig assimilieren muss mit dem Geiste der Komposition. Frl. Clara Brat, eine Sängerin von gewinnendem Wesen, trug eine Anzahl Nippes (Lieder aus alter Zeit, Kinderliedchen von Carl Reinecke, die man nicht oft genug hören kann, Volksweisen) vor mit hübscher flüssiger, besonders in der mittleren Region der Töne reizvollen Stimme und anmutig-natürlichem Ausdruck. Am Flügel begleitete geschickt und sinnig Frl. Elisabeth Becker. ♭

Stuttgart Auf sinfonischem Gebiet ist die Aufführung von Hauseggers Natursinfonie als wichtigstes Ereignis voranzustellen. Der Komponist selbst dirigierte und wenn die Neuheit bedauerlicherweise nicht so gefiel, wie man voraussetzen konnte, so lag das nicht an der Ausführung durch unsere Hofkapelle, und auch weniger an der Leitung. Es ist eben nicht so leicht, sich in Hauseggers Musik hineinzuhören, er gönnt seinen Hörern wenig Ruhe und ein drückender Ernst gewinnt bei ihm leicht die Oberhand. Man sollte diese Tonschöpfung in Bälde wiederholen, um den erstmals von ihr empfangenen Eindruck richtig stellen zu können, über ein sinfonisches Werk von der Anlage und Tiefe der „Natursinfonie" können die Akten nach einmaligem Anhören nicht geschlossen werden. Wenn diese Sinfonie trotz der Anstrengung, die sie dem Geniessenden auferlegt, das Verlangen nach näherer Bekanntschaft erweckt, so zieht eine andere Neuheit, und zwar eine solche auf dem Gebiete sinfonischer Konzertmusik, das Cellokonzert von Emanuel Moor ziemlich eindruckslos vorüber. Man hört, geniesst auch mit einer gewissen Befriedigung, aber im Fluge und auf Nimmerwiederhören ziehen diese Töne vorüber, was bleibt, ist einzig die Erinnerung an ein künstlerisch vollendetes Spiel. Pablo Casals, der Vermittler des Werks interessierte mehr als die Komposition es tat. — Soviel über die November-Neuheiten grossen Umfangs, beide kamen in den Abonnementskonzerten der Kgl. Hofkapelle zu Gehör. — Mit einer Klaviersonate Waldemar Schmids trat der Pianist Edmund Schmid im eigenen Abend auf. Die drei Sätze der Sonate sind wohl eher durch Dehmeltexte angeregte Stimmungsbilder zu nennen, doch der Name tut nichts zur Sache, so oder so wird man vom Komponisten klarere Entwicklung seiner Gedanken zu verlangen haben, die Begabung W. Schmids ist nicht zu verkennen, aber sie scheint nach einer anderen Seite hin zu dominieren, als nach der, von welcher man ihn hier kennen lernte. Edmund Schmid ist ein sicher auftretender Pianist, aber zu sehr Himmelstürmer, Mass und Abschätzung der Wirkung scheint er nicht zu kennen, er will seine Hörer im Sturme fortreissen, anstatt sie sorgsam an der Hand zu führen. Für sinnig zusammengestellte „Kuckuckslieder" hat Joseph Haas poetische Weisen ersonnen; dass diese nicht nur im Konzertsaal, sondern auch im Hause am richtigen Platze sind, scheint nur ihren Wert zu erhöhen. Noch zweier anderer Stuttgarter Komponisten ist zu gedenken: C. Möskes kam im Liederkranz mit einem Männerchore zu Worte, Leonhard May spielte seine rhythmisch gut durchgearbeitete Violinsolosonate.

Der Verein für klassische Kirchenmusik ging mit Erfolg an die Einstudierung von Verdis Requiem; da sehr gute Solisten zur Verfügung standen, verlief die Aufführung unter Hofkapellmeisters E. Band Leitung sehr eindrucksvoll. Im Singverein — Dirigent E. Seyffardt — wurde das Sgambati-Requiem, das milde, vielleicht gar zu milde und dissonanzkarge Chorwerk trostvollen Charakters aufgeführt, der Schubertverein unter H. Rückbeil hielt sich an das bewährte Alte, indem er sich der „Schöpfung" erinnerte. Die beiden grossen Männerchorvereinigungen in Stuttgart, „Liederkranz" (C. Möskes) und „Lehrergesangverein" (E. Band) lassen sich die technische Seite ihrer Sänger besonders angelegen sein, man merkt den Fortschritt und darf wohl für die kommende Zeit den Maßstab noch höher ansetzen. Eine wichtige Stellung nahmen die Konzerte des Orchestervereins ein, immer hört man in ihnen Gutes und Interessantes, wenn auch naturgemäss bei einer Dilettantenvereinigung die Ausführung nicht gerade auf künstlerischer Höhe sich bewegen kann. Die billigen, jedermann zugänglichen Goethebund-Konzerte haben erzieherischen und kulturellen Wert, das letzte war Max von Schillings gewidmet, indem es einen Blick über das vielseitige Schaffen dieses Komponisten ermöglichte.

Eine lange Reihe von Solistenabenden legte dem Referenten anstrengende Verpflichtungen auf. Man erträgt sie gerne, wo Künstler wie Emil Sauer, Max v. Pauer, Henri Marteau oder eine Lula Gmeiner erscheinen und folgt mit Interesse den Darbietungen aufstrebender Talente wie der Cellistin El. Bokmayer, Wilhelmine Demharter (Violine), Else Burger und Walter Georgii (Klavier), auch die Liederabende von Hilda Saldern, Julius Neudörffer, George Meader usw. gehören nicht zu den verlorenen Abenden.

Die Kammermusikabende, sonst spärlich besucht, ziehen jetzt die meisten Zuhörer herbei, eine Tatsache, welche wichtig genug ist, festgestellt zu werden. Von fremden Quartettvereinigungen begrüssten wir die Böhmen und die Brüssler, unsere eigene Quartettvereinigung mit C. Wendling an der Spitze hat sich hier wie auswärts weitgehende Beliebtheit errungen. Die Pflege klassischer Musik obenan zu stellen, ist für jedes Quartett Pflicht, die Stuttgarter kommen ihr nach, ohne deswegen an der zeitgenössischen Musik vorbeizugehen, namentlich ziehen sie häufig mit Reger ins Treffen. In den Sinfoniekonzerten der kgl. Hofkapelle, in denen immer auch namhafte Solisten auftreten, hörte man u. a. unter Schillings die „Romantische" Bruckners und zwar in einer des edlen Charakters dieser Tondichtung durchaus würdigen Ausführung.

Alexander Eisenmann

Noten am Rande

Die Glasharmonika, ein heute vergessenes Modeinstrument zur Zeit der Romantiker, hat sich in der Glasstadt Kreibitz noch bis heute erhalten. Die Geschichte der Glasharmonika, für die Mozart, Haydn und Beethoven Stücke geschrieben, ist eng mit Kreibitz verknüpft; erstand doch in Ferdinand Pohl, der 1809 starb, der erste deutsche Glasharmonika-Fabrikant. Der Bau solcher Instrumente erbte sich in der Familie fort bis auf heute. Im Rathause befindet sich ein solches Instrument und wird vom Rathauswirt C. F. Pohl auf Wunsch gespielt. Heute ist das Instrument aus der Mode und fast nur in Museen zu sehen. Herr Pohl, der auch schon solche Instrumente baute, hat jetzt ein Stück aus Darmstadt zur Reparatur erhalten. Ein Verwandter Pohls kam als Kammermusikus nach Hessen-Darmstadt und musste, wo es anging, Harmonika spielen. Gleichzeitig war er auch grossherzoglicher Musikbibliothekar. Er lebte auch 1810—1816 in Berlin, bereiste Russland, Schweden, die Schweiz und gab Konzerte auf der Glasharmonika.

Eine Nibelungenstiftung. Eine lang geplante Idee ist am diesjährigen Todestage Richard Wagners, am 13. Februar, als Erinnerung an das Jahr, da seine Werke freies Allgemeingut der Nation wurden, zur Tatsache geworden. Alljährlich soll einem musikdramatischen Tondichter, welcher im Sinne Wagners schafft und leidet, d. h. sich schwer durchsetzt oder Reformen anstrebt, ein Geldpreis zuerkannt, eventuell auch Gelegenheit zu einer kostenlosen Studien- oder Erholungsreise gegeben werden. Die Nibelungenstiftung soll über ganz Deutschland, und dort wo Deutsche leben, ausgedehnt werden. Ähnlich wie für den Bayreuther Stipendienfond sollen auch für diese Stiftung alljährlich musikalische Veranstaltungen und Aufführungen stattfinden, bei denen die zur Wahl für den Preis Stehenden zu Worte kommen und durch Plebiszit und Urteil der Kritik, ausgewählt werden sollen. Die Familie Richard Wagner hat sich an der Stiftung, deren Grundstock die Zinsen und Einnahme-Erträgnisse der „Nibelungenhalle am Rhein" bilden und für die der Maler Herm. Hendrich die Bilder im Werte von 50000 Mark gestiftet hat, ebenso beteiligt, wie namhafte andere Kunstfreunde. Beiträge, über welche öffentlich quittiert wird, nimmt die Nationalbank für Deutschland in Berlin, Behrenstrasse, entgegen. (Richard Wagner-Gedächtnisspende.)

„Joseph und Potiphar" von Richard Strauss. Einzelheiten über das jetzt vollendete Ballett von Strauss und über die Inszenierung weiss die „Daily Mail" mitzuteilen: Die Musik weicht von der bisherigen Art des Komponisten ab, die Partitur ist in grosser Breite entworfen und bringt mit starker Betonung melodische Elemente. Man könnte diesen Stil gleichsam einen Stil der Kulissenmalerei nennen. Der russische Kritiker und Vorkämpfer des russischen Balletts Herr v. Diaghilew teilte einem Mitarbeiter des Blattes weiteres mit. Die Handlung bringt die biblische Geschichte von Joseph und dem Weib des Potiphar auf die Szene: Sie berührt sich natürlich auch mit dem Parsifal-Problem; die Handlung soll bei der Aufführung nicht nach Ägypten verlegt werden. Strauss wünschte den Zwang, orientalische Musik zu schreiben, vermieden zu sehen, und der Verfasser des Szenariums Hugo v. Hofmannsthal meinte,

es gäbe keinen Grund, die Handlung nicht in irgendeine andere Geschichtsperiode zu verlegen. Man stelle sich vor, wie etwa Paolo Veronese den Stoff malerisch behandelt haben würde. Er hätte sich nicht um archäologische Wahrheit bekümmert, und wir werden das auch nicht tun. Die Zeit und der Stil Veroneses erscheinen uns geeignet, und so wird die ägyptische Potiphar mit ihrem Haushalt auf der Bühne nicht anders erscheinen, als eine grosse Dame des üppigen Italiens des 17. Jahrhunderts — überall Pracht und Prunk. In der ersten Szene wird unter anderem ein charakteristischer Kampf zwischen türkischen Ringkämpfern stattfinden. Eine Karawane trifft, allerlei Kuriositäten aus dem Orient mit sich führend, bei dem Hause der Potiphar ein. Die Herrin aber vermag nichts von all den Seltsamkeiten zu fesseln, die ihr gezeigt werden; ihr gefällt nur der kleine jüdische Sklave Joseph, der vor ihren Augen aus einer Hängematte von goldenem Netzwerk ausgewickelt wird. Nun setzt die Handlung ein; nach dem Widerstand Josephs und seiner Verleumdung, die Potiphar ihrem Manne zuträgt, kommt eine Szene, bei der mit Hilfe einer Reihe phantastischer Vorrichtungen und Geräte die Marterung Josephs vorbereitet wird. Joseph aber wird durch einen goldenen Erzengel gerettet, während Potiphars Weib sich mit einer Perlenkette erdrosselt. Die Bühnenbilder entwirft ein spanischer Künstler, die Kostüme zeichnet Bakst, die Inszenierung der Tänze leitet Fokin. Den Joseph wird ein 17jähriger junger Tänzer tanzen, der jetzt seine 9jährige Ausbildungszeit in der Kaiserlich Russischen Ballettschule beendet hat.

Kreuz und Quer

Berlin. Das preussische Ministerium der öffentlichen Arbeiten veröffentlicht eine längere Erklärung gegen die Kritik der Vereinigung Berliner Architekten über Hoffmanns Entwurf zum Berliner Opernhaus. Ein grosser Teil der Beanstandungen wird entkräftet. Wenn bemängelt wird, dass das Zuschauerhaus in seinen Hauptanordnungen noch nicht die endgültige Gestalt zeige, so wird das darauf zurückgeführt, dass die erforderlichen Studien in grossen Theatergebäuden bis jetzt noch nicht abgeschlossen sind. Im übrigen wird darauf hingewiesen, dass das Vertrauensvotum der Budgetkommission des Abgeordnetenhauses, die eine nochmalige Begutachtung der Pläne durch die Königliche Akademie des Bauwesens abgelehnt hat, um so mehr gerechtfertigt sei, als der grösste Teil der in der Eingabe aufgezählten Mängel technischer Art in dem Kostenanschlagsentwurf bereits beseitigt ist. Dies bezieht sich u. a. auf das Fehlen ausreichender Garderobeeinrichtungen. Ein Teil der Eingabe beschäftigt sich vor allem mit der Feuergefährlichkeit des Baus. Was in dieser Hinsicht die Anlage der Rangtreppen anbetrifft, so ist zu berücksichtigen, dass für die Frage der Feuersicherheit nicht die Zugänge, sondern lediglich die Ausgänge in Betracht kommen. Es wird nachgewiesen, dass diese den Anforderungen genügen, was auch von den Zugängen zum Oberparkett gilt. Erwogen soll werden, die seitlichen Längstreppen an den Umgängen des Oberparketts mit direkten Hofeingängen zu versehen. Dies liesse sich ohne weiteres erreichen, und wird es eingehend mit der Feuerpolizei zu beraten sein, ob solche Ausgänge für den Zutritt der Feuerwehr von aussen her Bedeutung haben können. Auch die Behauptung, dass das Treppenhaus und das Foyer in ihren räumlichen Abmessungen den Anforderungen nicht genügen würden, wird nicht für gerechtfertigt erachtet. Eine Vergleichung der bedeutendsten europäischen Theaterbauten ergibt für die Grundfläche der Treppenhäuser und für die Breite der Foyers folgende Übersicht:

Opernhaus in	Grundfläche des Treppenhauses	Breite des Foyers
Wien	9,8 : 13 = 121 qm	8,0 m
Paris	16,3 : 16,3 = 266 qm	11,3 m
Berlin	15,57 : 23,74 = 322 qm	13,3 m

Bezüglich der Vorwürfe, dass die notwendigen Forderungen unmittelbarer Belüftung und Beleuchtung nur unzureichend befriedige und dass die gesamten Räume des Hauses, soweit sie für den Theaterbesucher in Frage kommen (mit Ausschluss der Kassenhalle und des Foyers), unmittelbar nicht zu belüften noch zu beleuchten seien, wird geltend gemacht, dass nicht nur die zehn seitlichen Treppenhäuser der Ränge



in jedem Stockwerk mit direkter Beleuchtung und Lüftung versehen, sondern auch die Wandelgänge aller Ränge. Ebensowenig wird die Beleuchtung des Haupttreppenhauses nicht ausreichend betrachtet werden dürfen. Es ist bekannt, dass die Treppenhäuser in den grossen Opernhäusern in Wien, Paris, auch Frankfurt a. M. nur auf Abendbeleuchtung gestimmt sind. In Wien und Frankfurt sind überhaupt keine Fenster, in Paris ist am höchsten Punkt der Decke eine verhältnismässig kleine Öffnung mit direktem Licht vorhanden. Der Entwurf Hoffmanns sieht 10 Fenster mit zusammen über 50 qm Fensterfläche vor, die allerdings nur indirektes Licht bringen. Sollte diese Anordnung nicht genügen, so lässt sich die Lichtfläche leicht vergrössern. Im übrigen steht das Treppenhaus durch sechs grosse Öffnungen auch in unmittelbarer Verbindung mit Foyer und Haupteingangshalle, so dass sich auf diese Weise auch sehr gut direkt lüften lässt.

Crefeld. Am 7. März wird in Crefeld die Uraufführung von Nowowiejskis neustem Oratorium „Kreuzauffindung" stattfinden.

Dortmund. Das Westfälische Musik-Seminar (Direktion C. Holtschneider) veranstaltet gemeinschaftlich mit Herrn Dr. Preising, Direktor des Kgl. Gymnasiums, den II. Westfälischen Kursus zur Förderung des Schulgesanges mit besonderer Berücksichtigung des Volksschulgesanges. Der Kursus dauert vom 2.—8. April. Als Dozenten sind gewonnen: Herr Professor Rolle, Herr Professor Thiel, Herr Sanitätsrat Pielken, Herr Rektor Hoffmann sämtlich aus Berlin, Herr Direktor Paul Breslau, Herr Blensdorf Elberfeld u. a. Nähere Auskunft erteilt das Büro des Westfälischen Musikseminars, Dortmund, Balkenstrasse 34.

— Hier findet am 3. und 4. Mai ein Musikfest zu Ehren Friedrich Gernsheims statt, an dem ausschliesslich Werke des Meisters unter Mitwirkung hervorragender Solisten zur Aufführung gelangen.

Frankfurt a. M. Hermann Wolfgang v. Waltershausen, der Komponist der Oper „Oberst Chabert", hat Dichtung und Musik einer neuen, romantischen Oper „Richardis" vollendet.

Kiel. Prof. Hermann Stange, dem Universitätsmusikdirektor, hat die philosophische Fakultät der Universität Kiel die Würde eines Doktors ehrenhalber verliehen. Prof. Stange hat sich in der Nordmark hervorragende Verdienste um die Förderung musikalischer Kultur erworben. Er ist der Gründer der schleswig-holsteinischen Musikfeste.

Köln. Im 8. Gürzenichkonzert fand Ernst Rudorffs Romantische Ouvertüre lebhaften Anklang.

Lauenburg i. P. „Der neue Gesangverein" brachte unter Leitung seines Dirigenten Herrn Schievelbein eine Aufführung von Haydns „Schöpfung" heraus; Solisten waren: Frau Ebeling-Berlin (Sopr.), die Herren Reinh. Koenenkamp-Danzig (Tenor) und Brook-Cassel (Bass).

Neuyork. Hier ist der Opernsänger Putman Griswold, Mitglied des Metropolitan Opernhauses und früheres Mitglied der Berliner Königlichen Oper, gestorben.

Nürnberg. Das Nürnberger Stadttheater führt „Parsifal" zum ersten Male am 28. März auf.

Osterode (Ostpr.). Herr Seminarmusiklehrer Firchow führte die „Schöpfung" von Haydn auf; als Solisten waren gewonnen: Frau Schauer-Bergmann (Spr.)-Breslau, Herr Reinh. Koenenkamp-Danzig (Tenor), Herr Fritz Schultz-Berlin (Bass).

Paris. Eine dreiaktige Märchenoper „Das Mädchen mit den Streichhölzern", Text von der Gemahlin Edmond Rostands, Musik von dem Sohne Richepins, fand an der Opéra Comique in Paris beifällige Aufnahme.

Petersburg. Im März und April wird in Petersburg und Moskau das erste „grosse Bach-Fest" in Russland stattfinden. In je 3 Konzerten in jeder der beiden Städte gelangen Orchester- und Chorwerke, u. a. die H moll-Messe zur Aufführung.

Plauen. In einem der letzten Sinfoniekonzerte der städtischen Kapelle wurde die sinfonische Dichtung „König Lear" und kurze Zeit darauf im Abonnementskonzert des Konzertvereins „Judith", beide von Fritz Theil komponiert, aufgeführt. Mit beiden Werken hatte der anwesende Komponist und die vortrefflich spielende städtische Kapelle einen starken Erfolg zu verzeichnen. Schöne Erfindungsgabe, dramatische Gestaltung der Hauptmotive und Verarbeitung derselben wird dem Komponisten besonders nachgerühmt.

Rastenburg. Unter Leitung seines Chormeisters E. Meier führte der „Gemischte Chor" den „Messias" von Händel in der Bearbeitung von Chrysander auf; in den Solopartien waren beschäftigt: die Damen Weiss (Spr.), von Borzestowski-Königsberg (Alt) und die Herren Reinhold Koenenkamp-Danzig (Tenor), Hans Meier-München (Bass).

Stettin. Die Uraufführung von Robert Wiemanns „Frithjof und Ingeborg" durch den Stettiner Musikverein unter Leitung des Komponisten hatte grossen Erfolg. Die uns vorliegenden Stettiner Blätter sprechen mit hoher Anerkennung von dem Werke.

Tilsit. Hier gab am 5. Februar der Oratorien-Verein unter Leitung seines Dirigenten Herrn Kgl. Musikdirektor Wilhelm Wolff ein Konzert mit Herrn Kammersänger Alex. Heinemann und dessen Begleiter Herrn John Manelbord. Zum Vortrag gelangten: 2 Chöre von Schubert „An die Sonne" und „Gott im Ungewitter", „Ständchen" von Stöhr und der Chor mit Bariton-Solo „Hyperion" von Rich. Wetz. Herr Heinemann sang ausserdem noch Lieder von Schumann, Loewe und Hans Hermann.

Turin. Riccardo Zandonais Oper „Francesca da Rimini" mit dem Text von D'Annunzio wurde im Teatro Regio zu Turin zum ersten Male gegeben und hatte grossen Erfolg.

Verlagsnachrichten

Karl Scheidemantel lässt soeben unter dem Titel „Meisterweisen" im Verlage von Ernst Eulenburg (Leipzig) eine umfangreiche Lieder- und Arien-Sammlung erscheinen, die in 6 Bänden (je 100 Gesänge für Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Bass, vom Leichten zum Schweren fortschreitend, mit Atem- und Vortragszeichen versehen) die Werke aller Stilarten älterer und neuerer Zeit enthält und dem Berufssänger wie dem Liebhaber der Gesangskunst eine reiche Auswahl wertvoller Gesangskompositionen bietet. Näheres über die Sammlung, die in ihrer Zusammenstellung etwas in der Musikliteratur vollständig Neues darstellt, besagt ein mit dem Bilde Scheidemantels geschmückter Prospekt, den die Verlagshandlung überallhin kostenlos versendet.

Neue Studienwerke für Harmonium

Sigfrid Karg-Elert, op. 93: Die ersten grundlegenden Studien im Harmoniumspiel. I. Theoretischer Teil, M. —,75. Berlin, Carl Simon.

— Op. 95: 24 Etüden für Anfänger im Harmoniumspiel. Gradus ad parnassum, 1. Abteilung (netto M. 3,—). Ebend.

Der mir vorliegende theoretische Teil des Werkes „Die ersten grundlegenden Studien im Harmoniumspiel" von Sigfrid Karg-Elert, der als Harmoniumvirtuos bekanntlich von erstem Rang ist, bildet als erster einen in modernen Bahnen wandelnden Lehrgang des Harmoniumspiels. Kurz und in klaren Worten wird der schwierige Stoff, auf wenig Seiten zusammengedrängt und durch photographische Aufnahmen und Notenbeispiele veranschaulicht, vor dem Leser ausgebreitet. Karg-Elert hat sich alle modernen Errungenschaften des Klavierspiels zu eigen gemacht und sie, wie mir scheint, mit grossem Geschick für das Harmoniumspiel ausgenützt, selbstverständlich, indem er zugleich den technischen Eigentümlichkeiten seines Instrumentes gerecht wurde. Es kann nichts höheres zum Lobe des Lehrgangs gesagt werden: Er wird, wenn auch der praktische Teil — woran kaum zu zweifeln — auf der Stufe des theoretischen steht, geeignet sein, alle bisherigen Anleitungen zur Beherrschung des in Frage stehenden Instruments zu verdrängen.

Das andere oben angezeigte Werk Karg-Elerts, der erste Teil seines Gradus ad Parnassum, „24 Etüden für Anfänger im Harmoniumspiel", ist als Ergänzung zu dem praktischen Teil des eben besprochenen Lehrgangs gedacht. Sehr hübsch erfunden, höchst planmässig geordnet und mit dynamischen Zeichen, Registrierungsangaben, Fingersätzen und sonstigen Vortragszeichen reichlich ausgestattet, müssen diese Etüden, die Begabung des Schülers vorausgesetzt, sicher zum Ziel führen. Sie beginnen bei einfachster Zweistimmigkeit und schliessen etwa auf einem Schwierigkeits- oder besser: Leichtigkeitsgrad, den man etwa mit der Schwelle von der Unterstufe zur unteren Mittelstufe hinüber näher andeuten kann.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 7. März Nachm. 1/2 2 Uhr:

M. Reger: I. und II. Satz aus der Sonate für Orgel (D moll) op. 60. Vorgetragen von Herrn Hermann Mayer. J. S. Bach: Seliges Gedenken. E. F. Richter: Crucifixus. Stephan Krehl: Ergebenheit.

Das nächste Heft erscheint am 12. März; Inserate müssen bis spätestens Montag den 9. März eintreffen.



Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

81. Jahrgang Heft 11

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 12. März 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Wer ist musikalisch?

Von Dr. **Edgar Istel**

Der frühere Reichskanzler Fürst Bülow hat sich neulich in einer Ansprache an den Dortmunder Lehrergesangverein als „nicht recht musikverständig" bezeichnet, doch hinzugefügt, trotzdem sei ihm der Gesang des Vereins zu Herzen gegangen. Ein solch freimütiges Geständnis amusischer Eigenschaften pflegt sonst ungern abgelegt zu werden, und doch, es will scheinen, als ob Fürst Bülow, der sonst für die schönen Künste ein offenes Herz besitzt, in allzu grosser Bescheidenheit sich das Musikverständnis nur deshalb abgesprochen hat, weil er musikalisch wohl nicht ausübend tätig ist.

„Ich bin nicht musikalisch", diese Phrase hört man oft im gesellschaftlichen Leben, wenn man den oder jenen nach einer hervorragenden Konzert- oder Opernaufführung um seine Meinung befragt. „Ich bin nicht musikalisch" — das heisst wohl nur: ich spiele nicht Klavier oder Violine, ich plage meine Mitmenschen nicht mit Gesangssolfeggien oder gar: ich verstehe nichts von Harmonielehre und Kontrapunkt. Und doch, Tausende jener Menschen, die sich derart aus dem Tempel der Kunst für immer ausgeschlossen wähnen, haben ein grösseres Recht auf Zutritt selbst zum Allerheiligsten als jene Vielzuvielen, die ihre Viertels- oder Achtelsbildung, ihr bischen Gesang- oder Klavierstümpern als Freibrief zum Aburteilen über jegliches Kunstwerk betrachten. Wer ist musikalisch? Auf diese Frage hat zum ersten Male der berühmte Chirurg Theodor Billroth in einer noch immer nicht genügend gewürdigten, von Hanslick aus dem Nachlass herausgegebenen Essaysammlung eine ernsthafte Antwort zu geben versucht. Billroth meint: als die physiologischen Grundbedingungen für das, was wir jetzt musikalisch nennen, müssten wir das Gefühl für Rhythmus und die Wahrnehmungsfähigkeit von verschiedenen Tonhöhen, Tonklängen und Tonstärken, sowie die Unterscheidungsfähigkeit dieser Eigenschaften der Töne bei raschem Wechsel und beim Zusammenklingen hinzustellen haben. Fragt man sich aber: ist jeder Mensch, der diese Eigenschaften besitzt, deshalb als musikalisch zu bezeichnen, so wird dies unbedingt zu verneinen sein.

Besitzt wirklich jeder Mensch, der nicht gerade taub geboren ist, die erwähnten Eigenschaften? Diese Frage kann man nicht ohne weiteres bejahen. Es gibt Menschen, die ausser Stande oder wenigstens sehr schwer dazu zu bringen sind, im Rhythmus zu marschieren oder zu tanzen. Dies kann auf Ungeschicklichkeit beruhen. Eines der merkwürdigsten Beispiele war Beethoven. Obwohl der bedeutendste Klavierspieler seiner Zeit, soll er es nie dazu gebracht haben, im Takt zu tanzen. Ähnliches wird von der Sängerin Malibran erzählt, die den Tanz zwar leidenschaftlich liebte, aber gleichfalls nicht Takt halten konnte. Bei beiden kann es ja nicht das Fehlen des rhythmischen Sinnes gewesen sein, aber wohl eine Art von Scheu, sich vor anderen Menschen zu produzieren, oder körperliche Schwerfälligkeit. Viel häufiger noch findet man Menschen, denen es nicht möglich ist, einen vorgesungenen Ton genau nachzusingen, und die Unterschiede von Viertel- oder gar halben Tönen, selbst im Zusammenklang, nicht wahrzunehmen behaupten. Ein nicht ganz genaues Nachsingen eines Tones ist, zumal bei Anfängern in der Gesangskunst, nicht immer ein Beweis für Unmusikalität und beruht öfter auf unaufmerksamem Hören und Ungeschicklichkeit in der Bewegung der Kehlkopfmuskeln. Das Falschsingen geübter musikalischer Sänger auf der Bühne hat meist psychische Ursachen: Lampenfieber oder Überanstrengung. Ob ein Ton stärker oder schwächer, ob er von einer Oboe, Violine oder einer menschlichen Stimme kommt, unterscheiden wohl die meisten Menschen. Immerhin entsinne ich mich mit Heiterkeit des Falles, dass der verstorbene Münchner Musikkritiker Dr. H. G. in einer Beethovenschen Sinfonie mir von dem schönen Klarinettensolo sprach, das in Wirklichkeit ein Oboensolo gewesen, und so stimmte denn der Ausspruch, den einst ein jetzt gleichfalls verstorbener Münchner Komponist getan, der gute G. könne nicht den Cdur-Dreiklang vom Fismoll-Akkord unterscheiden, wohl einigermassen. Man sieht: selbst die Eigenschaft als Musikkritiker schützt nicht immer vor Unmusikalität!

Schlimmer ist es schon mit solchen Menschen bestellt, die selbst für grössere Tonintervalle, ja für Höhe und Tiefe keine Empfindung zu haben scheinen: sie glauben ein Lied richtig nachzusingen, wenn sie nur den Rhythmus wiedergeben und dabei willkürlich bald diesen, bald jenen, oder immer denselben Ton verwenden. Solche Menschen sind allerdings hoffnungslos für die musikalische Ausbildung verloren, obwohl sie eine Passion für die Musik haben können, eine Art kindlicher Freude am Rhythmus und Klang als solchem.

So muss denn die Frage: „Wer ist musikalisch?“ eigentlich lauten: „Woran erkennt man, dass jemand **musikalisch veranlagt oder musikalisch gebildet** ist?“ Der Begriff der Musik ist ja ein sehr weiter; er beginnt mit dem monotonen Rhythmus und reicht bis zur Sinfonie. Die Begabung nur für Rhythmus sowie die Empfindung für Tonhöhe, Tonstärke und Klangfarbe wird man kaum als eine speziell musikalische gelten lassen, da sie nicht nur beinahe allen Menschen mit sehr wenigen Ausnahmen, sondern auch vielen Tieren zukommt. Das musikalische Talent lässt man, wie Billroth richtig bemerkt, wohl meist erst bei dem spontanen Auffassen und Behalten einer Melodie gelten. Diese ist keine nur einfach angenommene Sinneswahrnehmung mehr, sondern schon ein kleines Kunstwerk, nicht nur rhythmisch gegliedert, sondern schon aus symmetrischen Stücken zusammengesetzt. Die Erkenntnis der Art, wie ein Kunstwerk, ob klein oder gross, zusammengesetzt wurde, ist das Wesentliche von dem, was man unter Verständnis begreift. Eine kurze, scharf rhythmische und sehr deutlich gegliederte Melodie zu behalten, sie immer wieder zu erkennen und auch summend oder pfeifend richtig zu produzieren, gelingt vielen. Dies ist der erste Grad des Verständnisses von Musik. Wer das nicht vermag, der ist unmusikalisch. Noch leichter als absolute Melodien gelingt es, solche, die auf Verse komponiert sind, zu behalten und wiederzugeben, namentlich, wenn diese Verse, wie solche populärer Tanz- und Arbeitslieder, dem allgemeinen Verständnis angepasst sind. Dieses primitive Musikverständnis allmählich höher auszubilden, gelingt nicht immer leicht und wird nur durch aufmerksames, oftmals wiederholtes Hören des gleichen Kunstwerkes erreicht. Kaum eine Kunst verlangt so sehr nach Wiederholung, wie die Musik, und sicherlich liegt einer der Hauptgründe der Popularität Richard Wagners darin, dass er in seinen Kunstwerken wenige aber ausserordentlich plastische Melodien immer wieder und wieder bringt.

Erfreuen an der Musik kann sich somit jeder, der die geringe Mühe öfteren Anhörens des gleichen Kunstwerks nicht scheut. Verstehen, in höherem Sinne, wird jedoch ein musikalisches Werk nur derjenige, der zur Erkenntnis seines Aufbaues gelangt ist. Kaum eine Kunst, ausser der Architektur, ist derart aufs Formale begründet wie die anscheinend ins Uferlose fliessende Musik. Aus weichlicher Gefühlsduselei zur Erkenntnis des wahren Wesens etwa einer Beethovenschen Sinfonie zu gelangen, sollte ein erstrebenswertes Ziel für jeden wahrhaft Gebildeten sein. Dazu bedarf es freilich des liebevollen Studiums, das allerdings nicht mit dem Seziermesser in der Hand betrieben werden soll; und so könnte denn namentlich an der Hand eines feinfühlenden Beraters aus jedem Musikliebenden auch noch ein Musikverständiger werden.



Etwas vom Pfiff und seiner musikalischen Bedeutung

Von **Edwin Janetschek** (Prag)

Wer ihn eigentlich erfunden hat, wie er entstanden ist? Man weiss es nicht, man hat nie danach geforscht, trotzdem die Redensart „Ich pfeif' drauf“ oder „Ich werd' Dir was pfeifen“ schon uralt ist; vielfach sicherlich, wenn nicht überhaupt, ist er der Sprache unserer gefiederten Sänger, der Vögel, unbewusst abgelauscht und nachgeahmt. Die Menschen pfeifen wohl, seit sie singen, seit sie durch Zufall darauf kamen, dass ihr Mund nicht nur mit Hilfe des Kehlkopfes Laute und Töne hervorzubringen vermag, sondern auch durch blosses Ausstossen oder Einziehen der Luft bei entsprechender Mund- und Zungenstellung. Ja, die Menschen, und dies gilt insbesondere von denen männlichen Geschlechtes, deren Vorzugsbesitz die Pfeifkunst ist, pfeifen sogar noch mehr als sie singen; in Gedanken verloren auf der Gasse, bei mechanischer Händearbeit, aus reiner Freude daran oder, ihrem übervollen Herzen Luft zu machen, kurz sie pfeifen zu allen Gelegenheiten und Ungelegenheiten. Am meisten aber bedienen sie sich des Pfiffes im praktischen Alltagsleben, sei es, dass sie sich seiner als Anruf gegeneinander bedienen, sei es dass sie durch ihn die Tiere ihren Winken zugänglich machen.
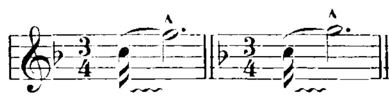
Wir wollen uns hier nur mit den Pfiffen letzterer Art beschäftigen, mit den Anruf- und Signalpfiffen, wie sie heute im Alltagsleben — bei ehrsamen Bürgern untereinander wohl eine genug unschöne und zu verabscheuende Unart — gebräuchlich sind. Im Verkehre des Menschen mit dem Tiere, namentlich aber mit Hunden, spielt der Pfiff mit Fug und Recht eine hervorragende Rolle; mir sind auch Fälle genug bekannt, dass sogar Pferde, Hühner, Tauben, ja selbst die sonst so sprichwörtlich dummen Gänse dem menschlichen Lockpfiffe folgten.

Es ist unglaublich, wie viele Arten und Variationen des Pfiffes, nämlich des einfachen Signalpfiffes es gibt, ganz abgesehen von den unendlich vielen, nach militärischen Hornsignalen oder gar nach Opernmotiven gebildeten Anrufpfiffen. Von den beiden letzteren Arten künstlich zusammengestellter Pfeifsignale wollen wir hier absehen, sie sind genug und bewusst genug hinsichtlich ihrer Abstammung bekannt; Interesse verdienen wiederum nur jene im praktischen Leben und Dasein von selbst entstandenen, unbewusst im Volksgebrauche eingebürgerten und daher auch von Ursprünglichkeit und Eigenart zeugenden Signalpfiffe, die vermöge dessen auch musikalische Bedeutung und Daseinsberechtigung besitzen. Von diesen soll darum im folgenden die Rede sein.
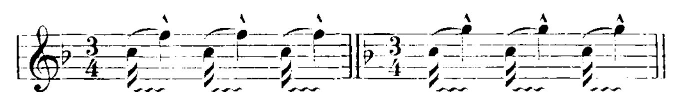
Bezeichnend und charakteristisch für fast alle Signalpfiffe ist ihre Kürze und Einfachheit sowie ihr begrenzter Tonumfang. Selbst die länger scheinenden Pfeif-Signale stellen sich als blosse Zusammensetzungen und Wiederholungen kurzer Grundpfiffe dar; Takt, Rhythmus und Intervalle der Töne sind wohl genug prägnant aber meist von schlichtester Einfachheit; der Tonumfang schliesslich — von einer Ausnahme unter allen nachfolgenden Beispielen abgesehen — erstreckt sich nirgend über die Quart und Quint. Bemerkenswert scheint mir auch, dass fast alle Pfeifsignale, den einfachen Pfiff ausgenommen, den Schwerpunkt ihres Motivs nicht auf dem hohen Ton sondern auf dem niedrigen haben.

Nun zu den Pfeifsignalen im besonderen! Der einfache Pfiff als solcher kommt eigentlich nicht oder doch sehr selten vor, was beweist, wie schwer es ist, einen Ton, nämlich einen einzelnen, losgelösten Ton markant und eindringlich sowie auffällig zu gestalten, da dies also nicht einmal im kurzen, scharfen Pfeifton möglich ist; der gebräuchliche Einpfiff ist nämlich weiter nichts als eine mit Vorschlag versehene, durch kaum merkliches, rasches Portamento mit demselben verbundene Pfiffnote, und zwar meist der Quarten-, seltener der Quintenschritt.

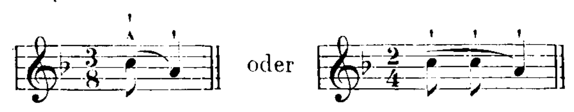
In Noten ausgedrückt würde er etwa folgendermassen lauten:
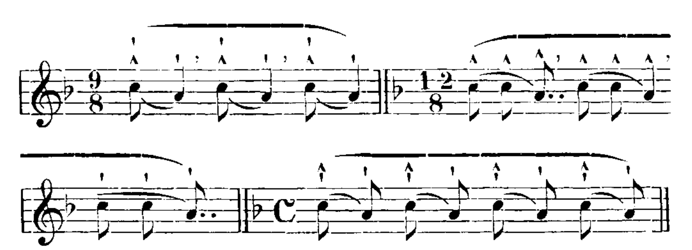


Aber auch dieser, an sich als zusammengesetzter Pfiff sich darstellende Einpfiff kommt selten selbständig vor; vielmehr findet er gewöhnlich in schneller, mehrmaliger Wiederholung Anwendung:
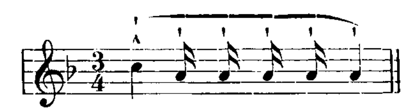


Der am meisten eingebürgerte Signalpfiff ist, unter Annahme einer Grundtonart, der Schritt von der Quint (Dominante) in die Terz derselben, also das Intervall der kleinen Terz; rhythmisiert stellt er sich so dar:
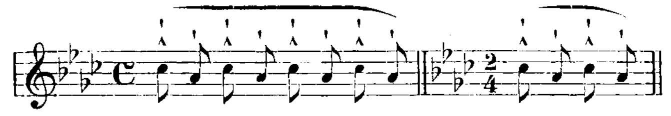


Doch erscheint auch dieser Pfiff meist nur in verschiedentlichen Wiederholungen seines Grundmotivs:
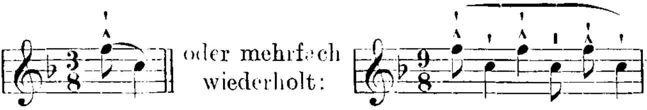


Hunde habe ich sehr häufig auch folgendermassen durch Pfiff anrufen hören:
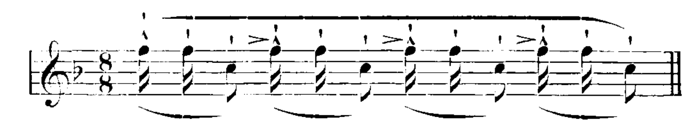


Weniger gebräuchlich als die in den vorstehenden Beispielen verwendete, melodisch klingende kleine Terz ist der schwerfällig ansprechende grosse Terzenschritt, ebenso wie das Beispiel mit dem kleinen Terzintervall in mehrfacher Wiederholung des Grundmotivs oder auch nur in zweimaliger Wiederholung:
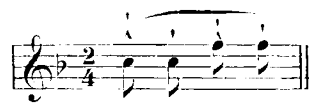


Ebenso selten findet man bei Pfeifsignalen den Quartenschritt. Selbst das in Österreich so eingebürgerte Feuerwehrsignal hört man als „Pfiff" nur spärlich; dagegen ab und zu wohl dessen Umkehrung:



wie ja überhaupt, was ich schon früher erwähnte, das Abwärtsstreben der Tonlinie in den Pfeifsignalen vorherrscht. Der Quartenschritt findet sich übrigens besonders häufig in der nachstehenden, wie beim Terzenschritt gebräuchlichen Signalform:



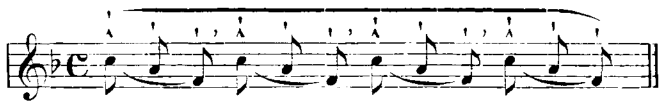
Ist der bei uns als Feuerwehrsignal übliche Quartenschritt nach aufwärts im gewöhnlichen Signalpfiff nur selten anzutreffen, so findet sich dafür häufig dessen Variante:



Mehr eingebürgert als der Quartenschritt ist das Intervall der Quinte, und zwar fast nur in Aufwärtsführung, sowohl als einfacher Grundpfiff als auch in mehrfach zusammengesetzter Form:
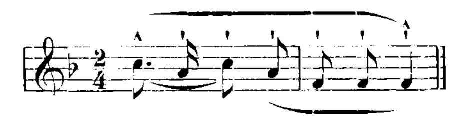


Letzteres Signal, das übrigens auch unter den Automobilhupensignalen Eingang gefunden hat, ist besonders durch seine rhythmische Veränderung durch Einschiebung des $^2/_4$-Taktes interessant. Vielgebräuchlich ist auch das Pfeifsignal des Quintenschrittes mit eingefügter Terz:



Nie gehört habe ich einen auf der sonst so melodischen Sexte basierenden Signalpfiff, von der Septime gar nicht zu reden. Dagegen habe ich den Oktavenschritt, wenn auch nicht selbständig, sondern in zusammengesetzten Pfeifsignalen, wiederholt gehört; in Erinnerung ist mir nachstehendes Beispiel:



Die neben den vorangeführten einfachen Pfeifsignalen und Rufpfiffen gebräuchlichen zahlreichen zusammengesetzten Pfeifsignale bestehen meist aus dem Terzen- in Verbindung mit dem Quinten-, seltener dem Quartenschritt und lauten alle mehr oder weniger ähnlich;



ist ihr gebräuchlichstes Muster. Ihre verschiedenen Varianten zählen gewiss nach Dutzenden, doch scheinen sie mit Rücksicht darauf, dass sie ihre Entstehung der blossen Kombination und Veränderung längst gebräuchlicher einfacher, alter Pfeifsignale verdanken, weniger interessant und mitteilenswert. Denn in diesem Sinne wird es ja dem Leser gewiss nichts Neues sein, zu hören, dass Angehörige einzelner studentischer Vereinigungen, Freunde untereinander, Mitglieder von Vereinen „ihren" sogenannten Pfiff haben, an dem sie sich erkennen, mit dem sie sich gegenseitig bemerkbar machen.



„Franz von Assisi"

Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus in einem Prolog und zwei Teilen

Für Solostimmen, gemischten Chor, Männerchor, Frauenchor, Kinderchor und Orchester von Gabriel Pierné

Zum erstenmal in Wien durch den Sängerbund „Dreizehnlinden" aufgeführt am 1. März 1914 (deutsche Uraufführung in Österreich)

Der Sängerbund „Dreizehnlinden", welcher unter der zielbewussten Leitung seines Obmanns R. Übelhör und seines Chormeisters F. Habel einer der bedeutendsten Faktoren im Wiener Musikleben geworden ist und als solcher stets mit sorgfältigster Vorbereitung und entsprechendem Erfolge grosse spezifisch christlich-religiöse Kunstwerke zur Aufführung bringt, machte am letzten Sonntag Abend unser Publikum mit G. Piernés neuestem Oratorium „Franz von Assisi" bekannt (1912 in Paris von der „Académie des Beaux-Arts", „Institut de France", preisgekrönt).

Es ist die dritte oratorische Behandlung des bedeutsamen legendaren Stoffes, die man hier kennen gelernt. Die erste war die kunstvoll-edle (in Deutschland wohlbekannte) des seither verstorbenen belgischen Meisters Edgar Tinel (Erstaufführung in Wien durch R. v. Perger 1895). Es folgte vom Komponisten selbst dirigiert 1901 die mehr schlicht-populäre, künstlerisch belanglose von Pater Hartmann von an der Lahn-Hochbrunn. Und nun erscheint in modernster Fassung Piernés Schöpfung, des geistreichen, feingebildeten Franzosen, der sich als Komponist wie Dirigent mit seinem gleichfalls in Paris preisgekrönten „Kinderkreuzzug" bei uns am 13. Januar 1909 sehr vorteilhaft persönlich eingeführt. Seinen „Franz von Assisi" möchten wir aber noch höher stellen. Er findet da für gewisse intimst mystisch-religiöse Stimmungen ganz neuartige, wahrhaft ergreifende Klänge. Z. B. durch das einfache Mittel wortloser, teils mit offenem, teils mit geschlossenem Mund leisest zu intonierender undsich mit ätherischer Instrumentation (Geigen in höchster Lage, Holzbläser, Harfen, Celesta usw.) überraschend schön vereinigender Singstimmen.

Dabei wie bei Debussy (dem er aber melodisch weit überlegen) eine Allianz ältester und allerneuester Harmonik: archaistische Dreiklangsfolgen aus dem Hucbaldschen Organum (9.—10. Jahrhundert) und anderseits modernste alterierte Akkorde und Modulationen, diese aber niemals roh, banal, verletzend kakophon, wie man es so häufig bei anderen musikalischen Sezessionisten trifft. An schärfsten Dissonanzen fehlt es zwar nicht (z. B. in dem grossartigen Orchestervorspiel, welches die erste Szene des zweiten Teiles „Die Wundmale" eröffnet, wobei übrigens das Wagnersche Vorbild der wunderbaren Einleitung zum dritten Akt des „Parsifal" nicht zu verkennen) — aber alles scheint vollkommen berechtigt, durch den poetischen Vorwurf wie von selbst gegeben.

Der ausdrucksvoll schönen Dichtung von Gabriel Nigond (deutsch von W. Weber) entsprechend behandelt Pierné den legendaren Stoff im Verhältnis zu der mehr episch-lyrischen Auffassung Tinels und Pater Hartmanns (welche beide des erklärenden „Erzählers" nicht entbehren können) vorwiegend dramatisch. Es werden uns lose Szenen aus dem Leben des heiligen Franciscus vorgeführt und zwar mit nachstehenden Überschriften: Prolog, zerfallend in I. Franciscus' Jugend, II. Franciscus und die Armut. Dann folgen die zwei Hauptteile: A. mit den Unterabteilungen: I. Der Aussätzige, II. Schwester Clara, III. Die Vögel. B. sich gliedernd in: IV. Die Wundmale, V. Der Sonnengesang, VI. Franciscus' Tod.

Wenn uns in der Orchestereinleitung des Prologs die bekannten Hucbaldschen Quinten-Parallelen in uralte Zeiten zurückversetzen, so wirkt gleich darauf der Eintritt einer fröhlichen, fast populären melodiösen Festmusik um so überraschender. Es sind die Freunde des Jünglings, die ihn zu irgend einer nächtlichen Belustigung in ihren munteren Reigen zu locken suchen. Aber er wehrt ab — er will allein bleiben — seine Braut erwarten. Und wer ist diese Braut? Niemand anders, als die — „Armut", mit der er sich nun unter merkwürdig illustrierender Musik — hier zum erstenmal mit Glockenklängen die geheimnisvollen wortlosen Frauenstimmen! — symbolisch verlobt.

Wie er selbst arm bleiben will, so gehört sein Leben von nun nur mehr den Armen und Elenden. Dies tritt besonders in der — manchem vielleicht textlich etwas peinlich erscheinenden — Szene mit dem „Aussätzigen" hervor (durch eine schrille Dissonanz — der kleinen Sekunde — gestopfter Trompeten angekündigt: das Signal, dass man dem Unglücklichen wegen der Ansteckungsgefahr ausweichen soll!!) — woselbst sich Franciscus todesmutig an die Brust des Kranken legt und ihn durch seinen Kuss heilt. Einen wohltuenden Gegensatz bildet hierzu die anschliessende Szene der Begegnung mit der Schwester Clara, die in schlichtem Parlando, dieses aber immer mehr melodisch belebend, ihren Werdegang erzählt: wie sie durch Franciscus dem Klosterberuf zugeführt worden.

Weit übertroffen wird aber die Wirkung dieses vom Orchester feinst charakteristisch umspielten Dialoges durch das nachfolgende reizende Idyll die „Vogelpredigt", das sowohl vokal durch die eigenartige Behandlung der Knabenstimmen (— teils in Soli der einzelnen Vögel, teils als voller zwitschernder Vogelchor) — wie durch die köstliche Tonmalerei im Orchester einen Glanzpunkt der Partitur bildet.

Dramatisch am bedeutsamsten — für mich der wahre Höhepunkt des Ganzen — erscheint aber die folgende erste Szene des zweiten Hauptteiles, die schon erwähnte mit den Wundmalen Christi, die Franciscus nach einem visionären Dialog mit dem gekreuzigten Heiland in inbrünstig-leidenschaftlicher Autosuggestion an seinem eignen Körper erblickt und „wonneschmerzlich" auch verspürt. So ausdrucksvoll dann noch die beiden letzten Teile — der dichterisch so ergreifende Hymnus des erblindeten Franciscus „an die Sonne" und der „Tod des Heiligen" — vertont sind, die erschütternde, wahrhaft mystische Wirkung der Wundmal-Szene ist nach meiner Empfindung nicht mehr erreicht — nur dass ganz zuletzt noch einmal die flatternde und zwitschernde Vogelschar erscheint, um gleichsam auf ihren Fittigen des Heiligen Seele gegen Himmel zu tragen, worauf ein allgemeines Alleluja! leisest (pppp!) schliesst, entlässt uns eigenartig poetisch angeregt und ergriffen. Für den „Sonnenhymnus" hat aber nach meiner Empfindung sowohl Tinel, als besonders Liszt in einer blos diesem Vorwurf gewidmeten selbständigen Komposition noch überzeugendere Töne angeschlagen, wie ja andererseits auch Liszt durch seine reizend-poetische Klavierlegende „von der Vogelpredigt des heiligen Franciscus" dem betreffenden Ensemble bei Pierné meisterlich vorgearbeitet.

Als Ganzes genommen hat aber wohl G. Pierné mit seinem „Franz von Assisi" den Gipfel seines bisherigen künstlerischen Schaffens erreicht. Und zwar durch ein völlig von religiöser Inbrunst durchdrungenes Werk, das auf gleich gestimmte fromme Seelen tiefste Wirkung üben muss, von dem modernen Skeptiker freilich ein gewisses williges Mitgehen verlangt, hier ekstatisch verzückt, dort wieder naivliebenswürdig klingt, in beiden Richtungen unverkennbar stilistisch (ausser von Debussy, César Franck, Massenet, Gounod) von R. Wagners „Parsifal" beeinflusst und noch weit mehr von Liszts grossen Oratorien, namentlich seiner „Heiligen Elisabeth", an welches poesievolle Meisterwerk schon die ganze textlich-musikalische Gliederung erinnert und dessen reizender „Chor der Kinder" geradezu in Piernés Oratorium stehen könnte.

Von der durch den Verein „Dreizehnlinden" gebotenen Aufführung kann man nur mit Bewunderung sprechen. Die schon aus dem bei C. F. Kahnts Nachfolger in Leipzig (bekanntlich dem Haupt-Liszt-Verlag) erschienenen vortrefflichen Klavierauszug ersichtlichen enormen Intonationsschwierigkeiten wurden gleichsam spielend überwunden, so dass man sie im Konzerte gar nicht merkte. Alles ging vielmehr unter Chordirektor F. Habels sicherer, verständnisinniger Leitung prächtig zusammen — sowohl bezüglich des dynamischen Aufbaues der grossen Steigerungen als der vielen berückend zarten intimen Klangeffekte.

Auch von den zahlreichen Soli waren jeder und jede auf dem richtigen Platz, namentlich aber gaben die Vertreter der Hauptpartien, der neuerdings besonders viel beschäftigte stimmbegabte und seelenvolle Tenorist Hermann Gürtler (in erster Linie Wagnersänger) als Franciscus, Frl. F. Kalbeck als Sängerin der „Armut" und Frau E. Kaulick als Schwester Clara nicht nur ihr bestes, sondern eben das Beste schlechtweg. Allerliebst klang das vom Knabenchor des katholischen Jünglingsvereines „Mariahilf" ausgeführte und

von dessen Dirigenten D. J. Peterlini speziell einstudierte Ensemble der Vögel, sowohl im ganzen als in den einzelnen Stimmen der Nachtigall, Drossel, Meise usw. bis zum besonders herzig zwitschernden Zaunkönig. Als Orchester wirkte mit gewohnter Präzision und Klangschönheit jenes des Vereins „Wiener Tonkünstler" und war der gerade in diesem Werke häufig dominierende Celestavirtuos Herr Karl Severin.

Alles in allem eine neue Ruhmestat des wackeren Sängerbundes „Dreizehnlinden"; nach der unvergesslichen vor drei Jahren gebotenen Musteraufführung von Liszts grösstem religiösen Werke „Christus" vielleicht seine glänzendste, die daher auch von dem massenhaft erschienenen, alle Räume des grossen Musikvereinssaales bis aufs letzte Plätzchen füllenden andachtsvoll lauschenden Publikum — darunter viele Geistliche — mit wahrer Begeisterung aufgenommen wurde. Am herzlichsten und unmittelbarsten erklang der Beifall nach den zwei so scharf kontrastierenden Höhepunkten des Oratoriums — der Vogelpredigt und der visionären Szene mit den Wundmalen.

Prof. Dr. Th. Helm



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Ausser der von uns im vorliegenden Hefte separat besprochenen — im edelsten Sinne sensationellen — Erstaufführung von G. Piernés Oratorium „Franz von Assisi" in Wien, war es namentlich ein quasi-historisches Konzert, das in diesen Tagen hier das meiste Interesse auf sich lenkte.

Nämlich ein Beethoven-Abend unter F. Löwes Leitung im neuen Konzerthause mit genau demselben Programm, wie es gerade vor 100 Jahren — am 27. Februar 1814 — der Meister selbst dem Publikum im grossen Redoutenhause persönlich dirigierend vorführte. Das damalige Programm umfasste die siebente Sinfonie in Adur und die achte in F, welche an jenem Abend ihre Uraufführung erlebte, aber bei weitem nicht so ansprach, wie die schon am 8. Dezember 1813 stürmisch bejubelte „Siebente" (von der das himmlische Andante damals wie immer wiederholt werden musste) — erst viel später sollte auch die „Achte" ein Lieblingswerk der Wiener werden. Zwischen den beiden Sinfonien liess Beethoven am 27. Februar 1814 ein von ihm komponiertes italienisches und auch vom damaligen Sänger der italienischen Oper in Wien gesungenes Terzett „Tremate, empi, tremate" hören; das zum viertenmal (!) „auf Verlangen" aufgeführte Tongemälde „Wellingtons Sieg" oder „Die Schlacht bei Vittoria" beschloss. Von ihr musste am 27. Februar 1814 der ganze lange, so realistisch kühn mit eigenen Kanonenmaschinen (Riesentrommeln!) und das knatternde Gewehrfeuer ausdrückenden „Ratschen" illustrierte eigentliche Schlachtteil wiederholt werden. Es war eine glückliche Idee in dem für die jetzige „Jubelaufführung" ausgegebenen Programmbüchlein des Konzertvereins die betreffenden Daten aus den Besprechungen von 1814 neuerdings mitzuteilen. Und nun die „Jubelaufführung" selbst verlief unter F. Löwes Leitung, der diesmal geradezu begeistert dirigierte und demgemäss gefeiert wurde, wahrhaft festlich. Das italienische Terzett — eine furiose Eifersuchtsszene vorführend, später mit op. 116 bezeichnet — wurde von Frau E. Kaulick im Verein mit den Herren H. Gürtler und Dr. N. Schwarz (Bass) verdient beifällig herausgebracht. Übrigens eben eine Gelegenheitskomposition und als solche nur „die Klaue des Löwen" verratend, aber des Meisters durchaus nicht unwürdig schon wegen des fliessend den Stimmen zu Dank geschriebenen Gesangstiles, gegen Schluss mit einem leichten Anklang an das emphatische Hauptthema des Finales der Schicksalssinfonie in Cmoll.

Am meisten interessierte natürlich die Reprise der „Schlacht bei Vittoria", die beste Aufführung des hochgenialen Kuriosums, die wir in Wien je gehört. Die Kanonenmaschinen und Ratschen wirkten in der Schlacht selbst zwar mit voller Kraft, aber doch so akustisch günstig postiert, dass der grandiose Zug der Musik nirgends übertönt wurde und man daher von dem Ganzen einen nicht nur tonmalerisch höchst anschaulichen, sondern auch künstlerisch befriedigenden Eindruck empfing, gipfelnd in der glänzenden, echt beethovenschen Siegessinfonie des zweiten Teiles mit dem dann so originell fugierten „God save the king".

Kaum minder glücklich dirigierte zwei Tage vorher Löwe den fünften Sinfonieabend vom Mittwoch-Zyklus des Konzertvereins. Da brachte er zuerst Mahlers fünfte Sinfonie (in Cismoll mit dem gewissen problematischen „Trauermarsch" beginnend, weiterhin aber grösstenteils in Ddur gedacht) in Erinnerung, die man zuletzt von den Philharmonikern hier am 5. November 1911 als eine Art Trauerfeier für den kurz vorher verstorbenen Komponisten gehört und die trotz verschiedener, echt Mahlerscher Wunderlichkeiten doch weit günstiger wirkt als die jüngst von Nedbal aufgeführte schreckliche „Neunte"; am günstigsten jedenfalls in dem sehr klangschönen und edel gesangvollen, freilich motivisch an ein viel gespieltes Rubinsteinsches Klavierstück (Romanze in Es) anknüpfende Adagietto, das lebhaft applaudiert wurde. Der gefeierte Held des Abends war aber ein zum erstenmal in Wien erscheinender interessanter Gast, der russische Meisterpianist Alexander Siloti, dereinst ein Lieblingsschüler Liszts, als welcher er sich nun auch bei uns durch den nach jeder Richtung kongenialen Vortrag des Solos in Schuberts von Liszts für Klavier und Orchester bearbeiteten „Wanderer"-Phantasie beweiskräftig dokumentierte. Schönster, gesangvoller Anschlag, natürlich warme edle Empfindung, ausgefeilte technische Bravour: was will man von einem Virtuosen mehr? Man rief Siloti immer von neuem hervor, wollte ihn durchaus zu einer Zugabe zwingen, was er aber taktvoll ablehnte.

Recht passend schloss sich an Liszts prachtvolle und glänzende Schubert-Bearbeitung eine seiner wirkungsvollensten Originalkompositionen, die in Wien besonders beliebte sinfonische Dichtung „Hunnenschlacht" mit Orgel (Prof. Valker) nach dem Gemälde von Kaulbach. August Göllerichs wahres Wort, dass in dem künstlerischen Wechselverhältnis der beiden grossen Freunde Wagner und Liszt viel häufiger der Letztere der Gebende, der Andere der Empfangende gewesen sei, kam nun bei gerade einigen der schönsten, genialsten Stellen der Hunnenschlacht, die förmlich prophetisch auf den 20 Jahre später geschaffenen „Parsifal" hinweisen, neuerdings so recht überzeugend in Erinnerung.

Von den vielen Solokonzerten der letzten Zeit mögen heute nur noch kurz zwei besonders gelungene Liederabende, beide im Saal Ehrbar veranstaltet, kurz erwähnt werden, der eine mit selbst besorgter reizvoller Lautenbegleitung von Frl. Elsa Gregory, der andere mit Klavier (— Herr E. K. Steiner) von Frl. Erika Folkung (eigentlich Frey), einer der besten Schülerinnen der ausgezeichneten Wiener Gesangsmeisterin Frl. Helene Kröker, gegeben. Frl. Gregory, die sich eine eigene neuartige achtsaitige Laute erzeugen liess, erschien schon durch ihre Erscheinung, aber auch durch jeden ihrer überaus anziehenden Vorträge — deutsche und fremdländische Volkslieder aus alter und neuer Zeit bringend, sowie diese geistvoll ästhetisch erklärend — als die verkörperte jugendliche Liebenswürdigkeit. Frl. Folkung aber brachte sowohl in altklassischen Arien von Händel, Gluck, Bach, als in Liedern von Brahms, Grieg und H. v. Eyken ihren klangvollen pastosen Alt zu echt künstlerischer Geltung, wobei sie drei Brahmssche Kabinettsstücke „Wie Melodien", „Feldeinsamkeit" und „Der Schmied", sodann v. Eykens durch Tilli Koenen in Wien populär gewordenes, effektvolles „Lied der Walküre" dem kunstverständigen Auditorium am meisten zu dank sang und dafür stürmisch applaudiert wurde.

Rundschau

Oper

Barmen Die Barmer Bühne (Direktor Otto Ockert) konnte trotz der eifrig betriebenen Vorbereitungen für die Parsifal-Aufführung auch im Dezember mit einem reichhaltigen Spielplan aufwarten: Zauberflöte, Lohengrin, Meistersinger, Tristan und Isolde, Mignon, Jüdin, Undine, Tiefland, Evangelimann. Durch die Aufführung der seichten Operette „Puppchen" musste der breiten Masse wohl eine Konzession gemacht werden, die aus finanziellen Rücksichten

schwerlich ausgeschaltet werden durfte. In den „Meistersingern" liess Adolf Löltgen, der nach verhältnismässiger kurzer Tätigkeit vom Barmer Stadttheater als Heldentenor an die Hofoper in Dresden vor einigen Jahren berufen wurde, den unverminderten Glanz seiner strahlenden Stimme wie auch das fortgeschrittene Spieltalent bewundern.

H. Oehlerking

Gera In den Gastspielen auswärtiger Opernkräfte fand Verdi im Jubeljahr gebührende Berücksichtigung mit dem „Troubadour" und der „Traviata". Ersteren gaben die Chemnitzer unter Kapellmeister Malatas tatkräftiger Leitung. Gesanglich, wie darstellerisch sind Kurt Taucher (Manrico), Marie Petzl-Demmer (Acuzena) und Liane Pricken (Leonore) hervorzuheben. Die Chöre gingen glatt und sicher. Spielleiter Walther-Schäffer hatte für ansprechende Bühnenbilder gesorgt. Das Hallesche Ensemble kam mit der Traviata. Alice von Boer versuchte sich mit Glück als Violetta, A. Fährbach und Otto Rudolph stellten die beiden Germonts durchweg erfolgreich dar. Wilhelm König als musikalischer Leiter und Theo Raven als szenischer waren vortrefflich. Die Chemnitzer brachten uns noch Humperdincks „Hänsel und Gretel". Als Hänsel erschien die Hofopernsängerin Erna Freund aus Dresden, die sich mit Lotte Thüme (Gretel) sehr gut zusammenfand. Hans Kreutz und Lina Böling als Besenbinderehepaar waren tüchtig am Platze, die szenische Leitung Fritz Dieners überaus ansprechend. Geh. Hofrat Kleemann, der nach Rücktritt als Hofkapellmeister die oberste Leitung der Fürstlichen Hofkapelle beibehalten hat und zum selbständigen Dezernenten in Musikangelegenheiten ernannt ist, verfasste ein Weihnachtsmärchen: „Der Froschkönig und die Prinzessin" (nach Br. Grimms Volksmärchen) in Text und musikalischer Einkleidung, das grosse Zugkraft besitzt und bei vollen Häusern immer noch gegeben wird. Auch ohne besonderen Lokalpatriotismus kann man feststellen, dass es Werke ähnlicher Art durch seine straffe Handlung, zahlreichen Tanzeinlagen (ca. 50 Kinder als Zwerge, Frösche usw.) und einschmeichelnden Melodien vielfach überragt.

Paul Müller

Montecarlo im Februar. Die Massenet-Tage bedeuten, wie alljählich, so auch diesmal den Beginn der eigentlichen Saison im Opernsaale des Kasinos. Dort, wo vor Jahresfrist der Meister noch die Ehrungen von Seiten seiner Verehrer entgegennehmen konnte, wohnten wir nun dieser Tage der Einweihung seiner Büste, die von dem Pariser Bildhauer Bernstamm ausgeführt ist, dem gleichen Künstler, der auch das Monument Berliozens auf der grossen Meerterrasse des Kasinos geschaffen hat, bei; wehmütige Reden drangen an unser Ohr, und gar seltsam nahm sich die feierliche Musik dazu aus, die von des Meisters Hand herrührt und aus seinem letzten Lebensabschnitt stammt, zumal der feierliche Kalliope-Marsch aus der nachgelassenen, bei Gelegenheit der Einweihungsfeier des Denkmales zum ersten Male aufgeführten Suite parnassienne: es ist dies übrigens ein etwas schrill instrumentiertes, nicht sehr vornehm thematisiertes Stück, das in der Homophonie von Chor und Orchester nicht eben geschickt gesetzt ist. Grade einem Massenet gegenüber, der stets ein so scharfer Selbstkritiker gewesen ist, darf man solche Aussetzungen ruhig sagen. So muss man es denn auch aussprechen, dass die nachgelassene Oper „Cléopâtre", aus dem Jahre 1912, die wir hier aus der Taufe heben sahen, zu dem Ruhme des „Manon"-Komponisten nichts hinzugefügt, es sei denn, dass auch sie noch von der staunenswerten Frische Kunde gibt, die auch den todgeweihten Siebziger noch beseelte. Wollen wir doch nicht nach alter Kritikermanier die Schuld auf das Libretto schieben, das übrigens in diesem Falle die geschickte Hand eines jungen Dichters, Louis Payen, verrät und das dem Komponisten durchaus hinreichende Gelegenheit gab, den farbensprühenden leidenschaftlichen Stoff zu bewältigen. In vier Akten (fünf Bildern) zieht die Liebesraserei Marc Antons und Kleopatras vor uns vorüber: wir werden ganz in den Bannkreis der egyptischen Königin und Kurtisane gezogen; nach kurzem Kampf gerät Marc Anton völlig in die Sinnesnetze, die ihm Kleopatras Blicke legen. Sie, die ihm mit heimlicher Siegesfreude als Unterworfene naht, wird alsbald Herrin seiner Sinne, also dass der eben noch so stolze Römer die Botschaft aus der Heimat, die ihm die Römerin Oktavia als Gemahlin beut, missachtet und mit Kleopatra nach Egypten entflieht, wo er ein halbes Jahr lang in sündigem Rausche dahinlebt, bis er sich endlich entschliesst, nach Rom zurückzukehren. Aber kaum hat Marc Anton grade an dem Tage, da er Oktavia freien will, vernommen, dass die egyptische Königin ihn vergessen und mit ihrem Lieblingssklaven Spakos betrogen hat, da ist er von neuem im Bann der Zauberin, aus dem er nun nicht mehr erwacht. Sehr geschickt ist dramatisch das Bild entworfen, in dem wir sehen, wie Kleopatra, als Jüngling verkleidet, mit Spakos in einer Lasterhöhle in Alessandria sich im Anblick halberwachsener Epheben über die Langeweile hinwegzutäuschen sucht, in die sie seit Marc Antons Scheiden geraten ist. In den letzten Aufzügen tritt die Gestalt des düsteren Sklaven Spakos mehr und mehr in den Vordergrund: mit tückischer Rachsucht verfolgt dieser Leidenschaftliche den sicheren Untergang Marc Antons, der, von Oktavian besiegt durch Spakos' Häscher das falsche Gerücht von Kleopatras Tod erfahren hat (die ihn aus Rache dafür ersticht!) und der nun in seiner Verzweiflung sich tötet und in Kleopatras Armen stirbt, worauf auch die stolze Königin selbst eine giftige Schlange an ihre Brust setzt. Man sieht: an Dramatik gebricht es diesem Libretto keineswegs. Im Gegenteil: vielleicht hätte der Librettist ein wenig mehr Licht und Schatten verteilen sollen, statt nur in der einen, einzigen Hochzeitsszene einen lyrischen Ruhepunkt zu geben; immerhin hätte ein echter Dramatiker wohl mehr Kapital aus dem glühenden Feuer der Sinnlichkeit schlagen können. Massenet ist nie der Mann der brausenden Leidenschaften gewesen. Auch diejenigen unter seinen Opern, die, wie etwa „Hérodiade" oder „La Navarraise" flackerndes Feuer erheischen, sind immer von einem Unterton des Versöhnlichen, des Lyrischen durchklungen. So auch diese „Cléopâtre"-Partitur. Heroisch und kraftvoll zwar beginnt die Ouvertüre; ähnlich wie in der Oper „Roma" des gleichen Autors, findet Massenet auch hier für die Kraft und Siegestrunkenheit der römischen Adler Akzente von überzeugender Ausdruckskraft; aber es gelingt ihm nicht, diesen Grundton des Heroischen mit dem allmählich erschlaffenden Heldentum in Marc Anton zu einer untrennbaren motivischen Einheit zu verschmelzen, ebenso wenig wie es ihm glückt, die schleichende, buhlende, berückende Sinnlichkeit Kleopatras überzeugend zu malen; auch diese Frauengestalt ist eben wie stets bei Massenet im grossen und ganzen eine lyrisch verträumte, versonnene Heldin und zugleich eine dankbare Rolle geworden; eigentliche Höhepunkte hat Massenet in ihrem Sinnesleben nicht zeichnen wollen. Dagegen ist ihm die Schilderung des Erotischen in diesem Werk wieder einmal ganz meisterhaft leicht und sicher aus der Feder geflossen, und das Bild in Alessandria bezeichnet daher wohl den Höhepunkt in der Partitur neben der ganz entzückend schlicht und sinnvoll charakterisierten Hochzeitsszene: im zweiten Akt, wo wir auch noch einmal ein paar ganz echte Massenet-Kantilenen hören. Ausserordentlich farbenreich und fein detalliert ist die Instrumentation, wie denn überhaupt die technische Arbeit, wie stets bei Massenet, die Hand eines überlegenen Könners und Arbeiters verrät. Im Vordergrund der Darsteller stand die Gestalt des Sklaven Spakos, den Herr Rousselière ganz meisterhaft verkörperte. Frau Kusnetzoff sah zwar wie immer berückend aus und sang auch ihre teilweise sehr hohe Partie vorzüglich, aber ihre Kleopatra war mehr eine elegante moderne Lulu denn eine alessandrinische Hetäre; dagegen dürfen wir in Herrn Maguenat, der den Marc Anton darstellte, einen Sänger von trefflichen Mitteln begrüssen. Kapellmeister Jehin dirigierte mit gewohnter Umsicht. — Wie sorgsam Direktor Gunsbourg alljährlich wieder nach neuen wertvollen Werken Umschau hält, das konnte man an der „Ausgrabung" einer alten Rameauschen Ballettoper „Les Fêtes d'Hébé" erkennen. Grade in diesem Erinnerungsjahr an Gluck war es für den deutschen Musikhistoriker ungemein lehrreich, den Einflüssen nachzuspüren, die Rameaus Tonsprache auf die des grossen Reformators ausgeübt hat; und so seltsam verschnörkelt uns auch bereits der textliche Rahmen dieser Allegorie von Kunst und Natur und von Liebe und Natur anmutet, so unmittelbar wirken doch noch heute die naiven sinfonischen Balletdichtungen an, die allerlei tonmalerische Zwecke erfüllen; jene Szene etwa, in der das Anschwellen des Baches zum Strome und das Tosen und Wüten dieses Elementes geschildert wird, hat jene Frische an sich, die

nicht altern kann und die Jahrhunderte überdauert, weil geniale Inspiration in ihr wogt und lebt. Doch auch unter den Arien und Duetten der Götter und Göttinnen, die auf die hellenische Erde herniedersteigen und dort die Geschicke der Sterblichen leiten, finden sich wahre Perlen Rameauscher Erfindung. Da zudem in der Aufführung fast ausnahmslos Künstler am Werke waren, die Freude an der ungewohnten Aufgabe und die vor allem Fertigkeit in der Kehle haben, und da auch die Trompeter des Opernorchesters über die Lungenkraft verfügen, um die Fiorituren Rameauscher Schreibweise ohne Kürzungen und Transpositionen zu blasen, da ausserdem die Kostüme und Dekorationen von gradezu bewundernswerter Stiltreue und Farbensattigkeit durchsprüht waren, so kam und zwar wiederum unter Jehins ganz vorzüglicher Leitung und unter Mitwirkung erster Ballettkräfte wie Madame Zambelli und Mr. Bolm, ein Erfolg zustande, der zeigt, dass musikhistorische Experimente auf der modernen Opernbühne immer noch ausführbar und auch dankbar sind, wenn nur eine geschmackvolle und kenntnisreiche Hand darüber waltet!

Dr. Arthur Neisser

Posen Mit den „Meistersingern“ eröffnet, brachte die Saison eine geringe Ausbeute bisher. Verdi feierte man mit einer vorzüglichen „Traviata“-Aufführung. Puccini war mit „Tosca“ und „Butterfly“ in würdiger Ausführung vertreten. Meyerbeers „Afrikanerin“ wurde szenisch und musikalisch zum Glanzpunkt des Weihnachtsmonats, von einem Teil der Tagespresse und vom Publikum aber leider nicht hinreichend gewürdigt. Das übrige Repertoir beeinflusste das Vorstudium für eine Uraufführung, über die bereits berichtet wurde (Letovskys komische Oper „Frau Anne“).

A. Huch

Prag Wie vielleicht die meisten europäischen Bühnen hat auch das böhm. Nationaltheater das freigewordene Bühnenfestspiel „Parsifal“ am Neujahrstage aufgeführt. Es war mit grösster Energie gearbeitet worden, um den „Parsifal“ am 1. Januar würdig zu Gehör bringen zu können. Der Opernchef Kovarovic, unter dessen Leitung sich das Nationaltheater zum Opernhaus ersten Ranges emporgearbeitet hat, bot mit seinem Ensemble eine Leistung, die in jeder Hinsicht volle Anerkennung verdient. Die Solopartien lagen in verlässlichen Händen. Eine gesanglich sowie darstellerisch hervorragende Kundry war Frau Horvátová. Den übrigen Solisten: Herren Schütz (Parsifal), Huml (Gurnemanz), Chmel (Amfortas) und Pollert (Klingsor) gebührt ebenfalls volles Lob. Das Orchester, welches diesmal verdeckt war, zeigte Vorteile dieser Einrichtung, indem die Stimmen der Sänger nicht übertönt wurden. Wie die musikalische Ausarbeitung so war auch die Regie des Herrn Polák eine gediegene. Die Übersetzung des Textes besorgte Herr Josef Vymetal, welcher die vielen Schwierigkeiten, die mit der Übertragung Wagnerscher Texte in fremde Sprachen verbunden sind, glücklich überwunden hat. Die ganze Vorstellung ging in einer feierlichen Stimmung vor sich, erst nach dem letzten Akt konnte das Publikum, nachdem für die Dauer der Vorstellung das Applausverbot verhängt wurde, seiner Begeisterung Ausdruck geben und spendete allen Mitwirkenden reichhaltigen Beifall. Das Nationaltheater, welches, durch verschiedene Umstände gezwungen, das vollständige Lebenswerk Wagners noch nicht ganz aufführen konnte, wird nun nach den stürmischen Erfolgen des „Tristan“ und „Parsifal“ die noch fehlenden „Rienzi“ und „Ring des Nibelungen“ hoffentlich auch bald folgen lassen, worauf man bei der jetzigen intensiven Arbeit und einem Ensemble, das den Stil Wagners gut beherrscht, sicher nicht allzulange warten wird.

L. B.

Konzerte

Barmen Das 3. Abonnementskonzert der rührigen Barmer Konzertgesellschaft (Dirigent Professor R. Stronck) gestaltete sich zu einer würdevollen Gedächtnisfeier für G. Verdi. In dem stimmungsvollen, akustisch glücklichen Konkordia-Saal kamen die restlos ausgeführten Chöre zu prächtiger, musikalischer Entfaltung, regten bald eine religiöse Andacht an, die von den Solisten — Anna Stronck, Kappel-Barmen, Frau de Haan-Manifarges, G. A. Walter-Berlin, Kammersänger J. v. Raatz-Brockmann-Berlin — in den verschiedensten Solopartien, die glänzend ausgeführt wurden, nur noch grössere Vertiefung und Nachwirkung erhielt.

Der Barmer Volkschor (Dirigent H. Inderan) hat sich Händels jahrzehntelang vernachlässigten Königsoratoriums „Saul und David“ liebevoll nach Chrysanders Bearbeitung angenommen. Dass der Chor, dem hier eine ebenso vornehme wie dankbare Aufgabe gestellt ist, hinter den Erwartungen hier und da zurückblieb, ist nicht Schuld des fleissigen und begabten Dirigenten, sondern liegt im Wechsel des Stimmmaterials (Tenor, Bass) begründet. Solange sich ein technischer Ausgleich noch nicht hat vollziehen können, liegt es im Interesse des Volkschores selbst, vorläufig mit leichtern Sachen öffentlich aufzutreten. Auch die Solisten liessen manchmal zu wünschen übrig. G. A. Walters Partien litten vorübergehend unter Tonunreinheit, Anna Kaempfert nahm die Töne des oberen Registers nicht frei und leicht genug, wie es Händels Schreibart bedingt. Mit der Altstelle (David) wusste sich Adrienne von Kraus-Osborne gut abzufinden, während ihr Gatte, F. von Kraus, niemals fehl am Ort ist, der dramatischen Akzent verlangt.

Verhältnismässig höher als der Chor selbst sind die Leistungen des Volkschor-Orchesters anzuschlagen, das in den Sinfoniekonzerten, die bei ausserordentlich niedrigem Preis (6 Konzerte kosten nur 1,50 M.) jedermann zugänglich sind, ein weiteres Feld künstlerischer Betätigung und ernster Schulung findet und ausnutzt. Das 3. dieser echt volkstümlichen Sinfoniekonzerte brachte Haydns Sinfonie in Gdur mit dem Paukenschlage, Beethovens Konzert Esdur für Klavier und Orchester, Valse de Konzert für grosses Orchester von Glazounow; dazu Arien und Lieder von A. Lortzing, Grieg, Umlauft, Hildach, welche Frl. E. Siebel-Gummersbach mit weicher, angenehmer Sopranstimme zum Erklingen brachte.

Ein interessantes Programm hatte der 3. Kammermusikabend des Barmer Streichquartettes. Ausser den Märchenerzählungen von R. Schumann für Klarinette, Klavier, Viola, einem Mozartischen Trio, den von H. Inderan technisch sehr gewandt gespielten Etüden in Form von Variationen von R. Schumann, gab es noch eine Komposition für Klarinette und zwei Bratschen von P. Juon, die jedoch so gut wie erfolglos verlief, trotzdem sich die Instrumentalisten eifrigst um sie bemühten.

H. Oehlerking

Hamburg Die erste kürzere Hälfte unserer sturmbewegten Konzertflut brachte wieder eine Überfülle der verschiedenartigsten Darbietungen. Von diesen sei im Anschluss an die früheren Berichte auch diesmal nur der wichtigsten Vorkommnisse gedacht.

An der Spitze aller bis jetzt stattgefundenen Aufführungen steht das Busstagskonzert mit dem „Deutschen Requiem“ von Brahms. Unsere Singakademie (Prof. Richard Barth) darf mit künstlerischer Genugtuung auf eine Chor- und Orchesterleitung ersten Ranges zurückblicken. Von den Solisten Minchen Lauprecht van Lammen und Gerhard Jekelius zeichnete sich besonders die musikalisch sichere mit herrlicher Stimme begabte Sopranistin aus. Ihr vornehmer berückend schöner Gesang fesselte die andachtsvolle Gemeinde im höchsten Grade, auch der Baritonist erfüllte seine Aufgabe vortrefflich.

Der Busstag brachte noch die Wiederaufführung des in der vorigen Saison unter Prof. Fr. P. Neglia vorgeführten Lisztschen „Christus“, die dem von Neglia ins Leben gerufenen Philharmonischen Chor bis auf Einzelheiten gelang. Als Solisten betätigten sich Maria Quell, Irmgard Kraus-Sonderhoff, Roland Hell und W. Guttmann. Interessant war auch die Wiederholung des in der vergangenen Saison zur Uraufführung gebrachten „Weihnachtsoratoriums“ von Otto Waldbach. Die auf achtbarer Stufe des Könnens stehende vornehm gehaltene Komposition, an deren Wiedergabe sich Frieda Hell-Achilles, Marie Waldbach, Elise Mertens-Berger, Roland Hell und Dr. A. Mönckeberg solistisch betätigten, wurde dankbar aufgenommen.

Diesen jüngsten Chorkonzerten gegenüber war die Orchestermusik noch wesentlich reicher vertreten, nicht nur in den vielen Volks- und Sinfoniekonzerten unter J. Eibenschütz, R. Barth und J. Spengel, sondern auch durch manche hochinteressante Hauptkonzerte. Die dritte

Aufführung unserer unter S. v. Hausegger stehenden Philharmonie begann mit einer schwungvollen Ausführung der „Vierten" von Brahms und endete mit Berlioz' Ouvertüre „Benvenuto Cellini". Dazwischen standen „Der Islandfischer" von Pierre Maurice, ein sehr wenig anmutendes Orchesterstück, und Gesangsvorträge der Frau Charles Cahier. Die genannte Künstlerin erzielte in der vornehmen Wiedergabe des Alt-Solo in der Brahmsschen „Rhapsodie" und einigen Gesängen mit Orchester von H. Berlioz und S. v. Hausegger durchschlagenden Erfolg. Den Männerchor in der Rhapsodie sang die unter John Julia Scheffler stehende „Adolphina" in zufriedenstellenderweise. Im vierten Konzert erschien die „Neunte" von Beethoven unter choristischer Mitwirkung des unter Neglia stehenden Philharmonischen Chores. Unter S. v. Hauseggers anregender Führung gelang die Wiedergabe, besonders der Orchesterteile und von diesen namentlich das hinreissend schöne Adagio vortrefflich. Auch der Chor gab das bestmögliche, wogegen die Solisten, Anna Stronck-Kappel, das Ehepaar Kraus und M. Roemer, manches zu wünschen übrig liessen. Am wenigsten genügten hier der Solo-Alt und der Solo-Tenor.

Max Fiedlers Beethoven-Abend erfreute sich enthusiastischer Aufnahme. Er brachte in rhythmisch fester geistlich anregender Weise die grosse „Leonoren-Ouvertüre", die Cmoll-Sinfonie und die „Eroica". Fiedler wurde bei seinem Wiedererscheinen von unserem gesamten Kunstpublikum wohlverdientermassen reich durch Ovationen ausgezeichnet.

Der Andrang zu dem dritten Abonnementskonzert der Berliner Philharmonie unter Professor Nikisch (auch ein Beethoven-Abend) war so gross, dass die Konzertdirektion aus geschäftlichen Gründen, den Vertretern der auswärtigen Fachpresse keine Eintrittskarten zugehen liess.

Das zweite, der in diesem Winter von Wilhelm Ammermann veranstalteten Orchester-Konzerte begann mit Schumanns „Manfred-Ouvertüre", der das Beethovensche Violinkonzert (Carl Flesch) und Beethovens „Siebente" folgten. Die aufs beste vorbereitete Aufführung, die das Können des sicheren Dirigenten wieder in das beste Licht stellte, wurde reich mit Beifall belohnt. Besondere Teilnahme erweckte der durchdachte, technisch einwandfreie Vortrag des gediegenen Violinvirtuosen.

Reichen Genuss brachte das Henri Marteau-Konzert, gegeben mit dem unter Robert Bignell stehenden Altonaer Streichorchester mit Hinzuziehung einheimischer Kräfte. Mendelssohns Violinkonzert machte in vollendeter Ausführung den Anfang. Hierauf folgten Bachs „Ciaconna" und das Konzert von Beethoven. Marteau übertraf sich sozusagen selbst und so kann die Kritik nur von einer unvergleichlichen, unvergesslich bleibenden Darbietung der Meisterschöpfungen reden. Das aufs beste geführte Bignellsche Orchester trug nicht wenig dazu bei, den reichen Kunstgenuss zu erhöhen.

Von auswärtigen Dirigenten erschien Th. Spiering an der Spitze unseres Orchesters in einem von der Komponistin Amy Beach veranstalteten Orchesterkonzert, dessen Programm die Emoll-Sinfonie op. 32 und das Klavierkonzert Cismoll op. 45 der genannten Dame brachte. Beide Werke, insbesondere das von der Konzertgeberin selbst gespielte Klavierkonzert rufen volle Anerkennung hervor. Sie sprechen beredt für ein höchstbeachtenswertes Leistungsvermögen der Komponistin, die sich auch als begabte Interpretin ihres Klavierkonzerts bewährte. Den Schluss der Aufführung bildete die Dionysische Fantasie von S. v. Hausegger, die unter Spierings geschickter Leitung zum ersten Male in Hamburg vorgeführt wurde. Das 47. Konzert des Altonaer Streichorchesters (Rob. Bignell) begann mit der hiesigen Uraufführung der einen grossen und dabei lärmenden Orchesterapparat in Szene setzenden Sinfonie Nr. III Edur op. 23 von Hugo Alfven. Das sehr ausgedehnte Werk, das mit enormen Kraftäusserungen und rhythmischer Festigkeit zu Gehör gebracht wurde, wirkt nicht durch interessante neue Erfindung, ist aber recht geschickt gemacht. Das oft gehörte Vorspiel zu „Tristan und Isolde" mit angehängtem „Liebestod" stand am Schluss einer Aufführung, deren Mitte Gesangsvorträge der Konzertsängerin Eva Katharina Lissmann und das Violinkonzert op. 45 von Sinding, dargeboten von Gunna Breuning, enthielt. Auch diesmal wieder zeichneten sich die technisch einwandsfreien Orchestervorträge unter Bignells Führung besonders aus.

Das erste der unter Felix Woyrsch stehenden Abonnementskonzerte brachte Brahms Fdur-Sinfonie, Wagners Meistersinger-Vorspiel und als Neuheit die feininstrumentierte „Waldwanderung" von L. Blech in schwungvoller Weise. Eine besondere Attraktion bestand in den Gesangsvorträgen des Frl. Elisabeth Ohlhoff, die sich in einigen Liedern von Grieg und Strauss als gediegene Künstlerin bewährte. Das Weihnachtskonzert der Altonaer Singakademie (Felix Woyrsch) war choristisch besonders interessant durch den gediegenen Vortrag einer Reihe alter Weihnachtslieder, denen sich drei Chöre von Mendelssohn anschlossen. Nicht weniger als drei Solisten, die Konzertsängerin Frl. Jeanette G. Molsberger (Utrecht), der Königl. Kammermusiker H. Kruse und der Organist L. Brodersen trugen in auserlesenen Vorträgen aufs Beste zum Gelingen des abwechlungsreichen Abends bei.

Der Kammermusikabend des von Prof. Spengel ins Leben gerufenen Vereins für Erstaufführungen begann mit der hier schon früher gehörten interessanten Duo-Sonate Gdur von R. Barth, deren vorzügliche Wiedergabe der Herren J. Spengel und Konzertmeister Gesterkamp den künstlerischen Eindruck noch erhöhten. Im Gegensatze zu diesem absolut schön klingenden, der Richtung Brahms angehörenden Werke stand das Klavierquintett Cdur von H. Pfitzner, eine motivisch ausgeklügelte, an Effekten überreiche Komposition, die der inneren Einheit entbehrt, und daher nichts mit der eigentlichen Kammermusik im vornehmen Sinne zu schaffen hat. Die geschickte Vortragskünstlerin Frl. Alice Lenné war eifrig bemüht, einigen Liedern von Fritz Jürgens und Bernhard Sekles zu einem Erfolg zu verhelfen.

Reich an nicht gleich zu bewertenden Neuheiten war der dieswinterlich erste Abend unseres gediegenen Violinvirtuosen Max Menge. Er brachte ausser schon gehörten Kompositionen von C. Cui, Sinding, Elgar und Saint-Saëns noch die umfangreichen Sonaten op. 47 von J. Weismann und op. 36 von F. Busoni und Poeme op. 25 von E. Chausson. Man kann des Guten auch zu viel tun. — Reichen Genuss brachte das Bandlerquartett in den vollendet schönen Vorträgen der Quartette op. 33 Nr. 2 von J. Haydn, Emoll von Verdi und dem Quintett op. 29 von Beethoven. Der zweite Trio-Abend der Herren J. Kwast, Gesterkamp und J. Sakom ist wie der des „Bandlerquartetts" als künstlerisch vollendet zu bezeichnen. Sein Vortragsplan bestand in Werken von Dvorák, Saint-Saëns und Tschaikowsky.

Grossen Erfolg hatten auch der sehr zahlreich besuchte Liederabend von Edith Walker, der interessante Liederabend unserer geschätzten Käthe Neugebauer-Ravoth, der Klavierabend von Arthur Schnabel und das Konzert des Kammersängers Franz Steiner mit Richard Strauss. Der zuletzt genannte Abend, dem unerklärlicherweise nicht der ihm gebührende Zuspruch zu teil wurde, brachte ausschliesslich Straußsche Lieder und Gesänge. Steiner ist ein echter impulsiv wirkender Strauss-Interpret und brachte das Dargebotene gesangschön und von innen heraus belebt zum Vortrag. Die Wiedergabe gewann noch wesentlich durch die geistvolle bis ins Detail abgetönte Ausführung der pianistischen Unterstützung durch den Komponisten.

Von besonderem Interesse war das Lieder- und Duettenkonzert der Geschwister Eva Katharina und Hans Lissmann. Beide junge Künstler gebieten über ein, sich auf vornehme Ausbildung stützendes Leistungsvermögen, das sich in durchdachter, temperamentvoller Vortragsweise einigen Werken von Schumann, Schubert, Brahms, Tschaikowsky usw. zuwandte. Die jugendliche Konzertsängerin Dolores Heyden-Grandi, die den grössten Teil ihrer Ausbildung unserer Käthe Neugebauer-Ravoth verdankt und in jüngster Zeit noch weitere Studien in Paris machte, hatte leider mit ihrem Hamburger Debut keinen Erfolg. Ihr lieblich klingender, ausschliesslich dem lyrischen Stimmungsbilde heiteren Genres individuell anpassender hoher Sopran eignet sich nicht für dramatische Arien. Der Tonansatz und die Reinheit der Intonation lassen viel zu wünschen übrig. Reizend klangen dagegen einige der kurzen, in der Mitte des Programms stehenden Lieder.

Prof. Emil Krause

Königsberg i. Pr. Das zweite Konzert der Königsberger Sinfonie-Konzerte (Dirigent: Prof. Max Brode) begann mit Schumanns „Genoveva"-Ouvertüre und schloss mit der Mendelssohns zum „Sommernachts-

traum". Als Repräsentantin mehr oder minder moderner Richtung wurde A. Bruckners Edur-Sinfonie Nr. 7 gespielt — eine Art Ausgrabung, der viele mit Erwartung entgegensahen. Die Mehrheit dürfte enttäuscht gewesen sein. Der Beifall für das Opus war doch sehr zahm und man sah und merkte, dass es nicht dem Geschmack der vielen Unverdorbenen entsprach. Der erste Satz, Allegro moderato, trägt mehr den Charakter einer sinfonischen Dichtung, als den einer Sinfonie. Das ganze Werk gibt sich zu rhapsodisch, kaleidoskopisch, verliert sich in unzählige Kleinbilder, worunter die Totalität leidet. Eine zu hervorragende Rolle ist dem Blech im Forte zugeteilt. Das macht allerdings einen Mark und Bein erschütternden Eindruck. Man braucht gar nicht allzu nervös zu sein, um dabei zusammenzuzucken — z. B. wenn dann einem Höhepunkt immerhin unerwartet ein Forteschlag der Becken die Krone aufsetzt. (Ein ff überschattet das sofortige unvermittelte pp — das ist unpraktisch!) Eine wesentlich verlangsamte Stelle im 1. Allegrosatz lässt wähnen, man sei schon im Adagio. Der Humor des Scherzo mit besagter Blech-Emballage ist mehr Galgenhumor. Wenn man dergleichen z. B. mit Beethovens gesunder Hausmannskost vergleicht, so kommt einem jener Fortschritt bedenklich vor. Prof. Brode hat zweifellos das Bestmögliche aus Bruckners Sinfonie herausgeholt und gemacht. Die Solistin des Abends war Claire Dux von der Berliner Hofoper. Ihrem Fach als jugendlich dramatische Sängerin gemäss sang sie, mit Orchester, aus Webers Freischütz die bekannte Szene und Arie „Wie nahte mir der Schlummer"; ferner, mit gut angemessener Klavierbegleitung (Kapellmeister Neumann-Berlin) Lieder von Brahms und Schumann. Sie hat einen schönen, tonreichen Sopran und singt massvoll mit warmem Empfinden. Auch die Lieder gestaltete sie recht schön, obzwar ihr das Dramatische näher liegt. Der reiche Beifall war wohlverdient. — Der Königsberger Sängerverein (Dirigent Musikdirektor Carl Vinke) gab am 11. November im Grossen Stadthallensaal ein „Religiöses Konzert". Der Chorgesang Exaudi Deus orationem meam von Giovanni Gabrieli, Stabat mater von Palaestrina, drei von Georg Schumann für Männerchor trefflich bearbeitete Choräle bezw. Lieder von J. Seb. Bach und zum Schluss mit Orgelbegleitung eine herrliche, sich steigernde Männerchor-Paraphrase von A. v. Othegraven über „Lobe den Herren, den mächtigen König". Der Chor des Sängervereins ist ein tonreicher, intelligenter, gutgeschulter Tonkörper, dessen 1. Tenöre mit gelegentlicher Aushilfe vorsichtiger Kopftöne zu schönen Effekten besonderes im duftigen piano eines Solo- oder Doppelquartetts wesentlich beitragen. Auch die anderen Stimmen machen sich, wann und wo sie im Harmoniegewebe einzeln dominierend aus dem Rahmen etwas hervortreten dürfen, vorteilhaft bemerkbar. Bei dem naturgemäss durch enggezogenes Umfangsgebiet gewissermassen zusammengepferchten Männerchor mit dem geringen Charaktergegensatz der vier Stimmen kann, zumal bei solchen auf Polyphonie bedachten Gesängen, nur durch eine wohl- und feinfühlig abgewogene Dynamik etwas Klares, Vernünftiges, Sinngemässes, Wohllautendes erreicht werden. Sonst gibt es eben ein klumpiges, unverständliches, sinnloses Durcheinander, das sich, scheints, nicht vom Fleck bewegt. Gerade hierin hat es Vinke verstanden, Leben und Gestalt in die Gesänge zu bringen, indem er die Intentionen der Komponisten erfasste und verwirklichte — mit Hilfe der Sänger, die ihm folgten; denn sie vermochten es. Die Akustik einer grossen Kirche hätte durch noch innigere Stimmenverschmelzung dem Gesang mehr Weihe und Verklärung gegeben. — Frau Born-Marienburg, eine ehemalige Königsbergerin und als Sängerin in gutem Gedenken, sang verschiedenes von Bach, Beethoven und Brahms mit schönem, gesundem Mezzosopran und edlem, herzlichen Vortrag. Der Hamburger Orgelvirtuos Alfred Sittard spielte mit Bravour, was Technik und Registrierung anbetrifft, Seb. Bachs Fdur-Toccata, Regers mit den Eigen- und Unarten moderner Harmonik reichlich bedachte Dmoll-Sonate op. 60, Mozarts bekanntes Cdur-Adagio, eine rhythmisch-lebendige, modern gefärbte Suite gothique des im Alter von 35 Jahren verstorbenen L. Boëllmann. Trotz des religiösen Charakters des Konzerts konnte sich das Publikum schliesslich doch nicht mehr zurückhalten und spendete Solisten, Chor und dem Dirigenten lauten Beifall.

Das dritte Königsberger Künstlerkonzert brachte uns Julia Culp. Sie sang Schubert, Brahms, dazwischen sechs Gesänge von Erich J. Wolff, ihrem am 19. März 1913 in Neuyork gestorbenen, ehemaligen Klavierbegleiter. Es war dies ein Akt dankbaren Gedenkens, der gewiss bei den Hörern Verständnis und Herzensecho fand und erzeugte. Auf das düstere „Recht wie ein Leichnam wandle ich umher" folgte das lebhaftere, brünstige, merkwürdige „Ich bin gen Boden gezogen", dann das nachdenklich langsame „Nach meiner Lieb'" (stille Verzweiflung). Hervorragend eigenartig in feinem Kolorit einschläglich des modernen Harmoniebaumaterials und feiner Aufeinanderfolge ist das „Wie Melodie aus reiner Sphäre". Ebenso, doch milder in alledem war das „Wüsst ich nur". Am besten gefiel erklärlicherweise das kindlich-harmlose, liebliche, die kindliche Neugierde spannende „Märchen". Von den Brahmsliedern bildete „Sonntag" einen frischen, rotwangigen Abschluss — d. h. die vier erzwungenen Zugaben nicht mitgerechnet, von denen das „Ave Maria" in solch tonschöner, inniger Wiedergabe das wertvollste war. Am Klavier waltete feinsinnig Coenraad V. Bos, der instrumentalen Grundlage besonderen Wert verleihend.

Am 17. November erfreute uns Robert Kothe wieder mit seinem Besuch. Seine Lieder zur Laute wenden sich, wie die Besetzung des Konzertsaales schon verrät, vorwiegend an die Jugend mit der Poesie ihrer neuerwachten Wanderlust, doch auch an die ältere Generation, der er das Herz wieder jung singt. Man darf an Kothes Singen nicht den kritischen Maßstab anlegen wie an das eines Sängers, der würdevoll mit dem üblichen Ernst des schwarzen Fracks und der weissen Halsbinde vor sein Publikum hintritt. Kothe erscheint froh-fröhlich schnellen Schrittes fast hüpfend im leichtgeschürzten Wandervogel-Kostüm, kurzen, hohen Wadenstrümpfen usw. Statt des Rucksacks auf dem Buckel eine Laute in der Hand, deren Hängeband er bald über den Kopf auf die Schulter wirft. Ein schalkhaftes, freundliches Nicken und Grüssen. Mit dem Stimmen bringt er auch die Hörer in Ruhe, Stimmung und Spannung und nun greift er frisch in die Saiten und singt munter, doch wohlerwägend, darauf los, wie Text und Herz es ihm geben — Lieder verschiedener Völker, Landschaften, Zeiten, ernst, neckisch, drollig, in derbem und feinem Humor, religiös, naiv, wehmütig, lauschig, heimatlich, kindlich usw. Das ist eine bunte, abwechselungsreiche Reihe schlichter, volkstümlicher Gesänge, in denen Kothe die Kunst seiner vielseitigen Darstellung zeigt. Wer möchte es ihm ansehen, dass er bis vor 10 Jahren als Rechtsanwalt und Doktor beider Rechte Aktenstaub geschluckt hat —! Seine Wandlung, sein Umsatteln bedeutet einen Heroismus aus glühender Herzensbegeisterung für eine als Mission erkannte Lebensaufgabe. Möchte es ihm mit seinem Singen gelingen, viele aus der verweichlichten, entnervten Überkultur und Blasiertheit unserer Zeit zurückzubringen zu schlichtfrohem Naturgeniessen, Sport und unausbleiblichem Singen in übersprudelndem Kraftgefühl froher, einfältiger, harmloser Lebensauffassung. Hervorgehoben sei nur das innige, sinnige livländische Wiegenlied „Sonne und Regen", das tiefen Eindruck machte.

Am Busstag, 19. November, brachte die Singakademie (Dirigent Prof. Brode) Haydns „Schöpfung" zur Aufführung. Über das Werk selbst etwas zu sagen, erübrigt sich wohl. Etwas aus dem Rahmen trat Vater Haydn in seiner ungekünstelten, teils naiven Ton- und Naturmalerei, als er das „kriechende Gewürm" usw. durch knarrende urtiefe Töne des Kontrafagott schilderte. Man konnte sich dabei eines starken Lächelns nicht erwehren. Der Sängerverein war helfend durch viele seiner Mitglieder im Chor vertreten, während sein Dirigent, Musikdirektor Vinke die Begleitung am Klavier angemessen ausführte. Dies ergab denn einen stattlichen (Gesamt-)Chor, der fast durchweg etwas Tüchtiges, Gutes leistete. Das klang in entsprechenden Stellen wirklich grandios, imposant bzw. vollgesättigt usw. Die Solisten stellte das Stadttheater. Nun ist ja bekanntlich zwischen dramatischem und Konzertgesang ein wesentlicher Unterschied. Hier gibt es einerseits selbstverleugnende Beschränkung, anderenteils vertiefendes aus sich Herausgehen anderer Art, das wiederum nicht in das Dramatische fallen darf. Dies verstand der treffliche Tenorist Herr Eybisch vielleicht zu sehr; denn ich hatte den Eindruck, dass er aus Pietät gegen das ernste Werk am ernsten Tage etwas mehr zurückhaltend war, als nötig. Der Bassist Herr Abendroth hatte auch einige Tendenz nach dieser Seite hin. Auch

er verfügt, wie sein Kollege, über eine tonreiche, angenehme Stimme. Anspruchslos, doch edel sangen beide. Mehr gaben die Damen Fräulein Fiebiger mit ihrem stahlechten, gut geschulten Sopran bis in die hohen Regionen und Frau May-Favre, deren Sopran ein etwas weicheres Exterieur, als eben jener glatte Sopran. Während hinter jenem mehr eine verstandesmässig-moderne, doch immerhin evtl. leidenschaftliche Individualität zu stehen scheint, handelt es sich hier eher um eine populär häuslich-gemütvolle, harmlosere Individualität. Das Orchester war seiner Aufgabe völlig gewachsen. Prof. Brode, der alt- und immer wieder neubewährte Mann mit dem musikalischen Szepter, war wieder mit Seele und Leib ganz in der Sache und durfte für all seine Mühe rechte Freude am Gelingen erleben.

Kantor und Organist Reinhold Lichey von der Haberberger Trinitatiskirche ist ein junger, tüchtiger, strebsamer Musiker. Den Festgottesdienst der Jahrhundertfeier der Völkerschlacht bei Leipzig am 19. Oktober verschönerte er durch folgende Chöre: Festmotette von Gelhaar Psalm 117 vierst. gem. a cappella; Sanctus aus dem Requiem von Cherubini vierst. gem. m. Orgel; Schlusschor a. d. Oratorium „Judas Ischariot" von W. Rudnick vierst. gem. a cappella; Psalm 91 (1 und 2) von Fleischer vierst. Männerchor a cappella. Am Totensonntag d. 23. Nov. brachte Lichey mit seinem Kirchenchor (Oratorien-Verein) das Oratorium „Der verlorene Sohn" von Wilh. Rudnick (op. 100), dem Liegnitzer Kgl. Musikdirektor, Orgelvirtuosen und Gesangspädagogen zur Aufführung. (L. studierte bei R. bevor er die Berliner Kgl. Hochschule absolvierte.) Der Text ist nach Worten der heiligen Schrift nebst eigenen Dichtungen von Pastor prim. Georg Beleites-Liegnitz zusammengestellt. Durch die Kürze ist der psychologischen Entwickelung und Schilderung wenig Raum gestattet. Seiner ganzen Anlage und Durchführung nach ist das Ganze mehr auf den volkstümlichen Ton gestimmt. Dazu trägt u. a. auch der Umstand bei, dass nach protestantischem Prinzip der aktiven Beteiligung am Gottesdienst dieser viermal Gelegenheit zum Singen eines Choralverses gegeben ist. So gestaltet sich die Aufführung zu einem auf ein höheres, musikalisches Niveau gehobenen Gottesdienst. Laut Vorwort zur Partitur erstrebt der Komponist „andächtigen Herzen eine Stunde wahrer Erbauung und Erhebung zu bereiten" und dies ist ihm auch gelungen. Und wenn Rudnick ferner darin sagt, „dass die natürlich einfache Schreibweise, die der Kunst in Charakterisierung, Stimmführung usw. durchaus nicht entbehren braucht, sich jedoch von allen gewaltsamen, erklügelten Übertreibungen frei hält, das Rechte ist", so spricht er die Wahrheit generaliter und ihrer Anwendung auf sein vorliegendes Werk. Seine Polyphonie geht kaum über den Kanon hinaus. Ich erinnere mich nicht, z. B. eine Fuge gehört zu haben. Der dem Dirigenten zu Gebote stehende Tonkörper ist numerisch von bescheidenem Umfang. Es ist kaum anzunehmen, dass der Komponist es auf Massen- und Machtwirkung abgesehen hat, doch würde eine stärkere Besetzung dem Werke zu einigem Vorteil gereichen. Von den Solisten sang G. Schwinge-Berlin den jüngeren Sohn. Zuerst klang sein Tenor unklar, gesplittert. Er sang sich jedoch ein und gefiel dann besser. Imposant sind Stimme und Vortrag gerade nicht, doch gerade nicht unangenehm. Unser einheimischer Bariton Paul Kummetat, von dem wir zwar sonst stets Gutes gewöhnt sind, gab sich zuerst recht brav und einwandsfrei, geriet aber später durch Tremolieren in nicht ganz klare Intonation. „Der ältere Sohn" des Herrn Neumann durfte sich nicht eines hervorragenden Baritons und einer ebensolchen Leistung rühmen. Fräulein Helene Thiel von hier hat einen besonders in der Höhe klangreichen Sopran, dem es aber noch an einer gewissen Glätte fehlt. Der Vortrag bedarf noch mehr Differenzierung unbefangener Wärme. Die Orgelbegleitung Paul Eichbergers bei angemessener Registrierung und technischer Gewandtheit war angenehm, hilfreich, zum Teil grundlegend. Das Orchester (ein Teil der Kapelle des Grenadierregiments III.) erfüllte seine Pflicht befriedigend. Dem strebsamen Dirigenten, Kantor Lichey, der sich durch Neuaufführungen um das hiesige Musikleben verdient macht, gut einstudiert und kunstverständig dirigiert, gebührt lobende Anerkennung. Mit grösserem Apparat könnte und würde er Grösseres erreichen. Der Komponist achtete, scheints, mehr auf die (relative Schönheit und Charakteristik der) Einzelnummern, als auf innerlich organisch begründete Einheit. Doch es ist immerhin ein beachtenswertes, edles Opus, das seinem Zweck entspricht, Verbreitung verdient und unter bescheidenen Verhältnissen mit mässigem Kräfteaufwand verwandt werden kann. Dr. J. H. Wallfisch

Leipzig Im neunzehnten Gewandhauskonzert erschien Prof. Hans Pfitzner aus Strassburg als Gastdirigent. Es war selbstverständlich, dass er, als einer der bedeutendsten unter den Komponisten der Gegenwart, mehrere eigene Werke mitbrachte. Allerdings sind die drei Stücke aus seiner Musik zu Kleists „Kätchen von Heilbronn" (die Ouvertüre, das Vorspiel zum dritten Aufzug und das Nachspiel zur Szene unterm Holunderbusch) längst bekannt. Im Konzertsaal ist ihre Wirkung aus bekannten Gründen schwächer als bei der Verbindung mit der Aufführung. Als Musikstück für sich steht das Vorspiel zum dritten Akt am höchsten: die Einheitlichkeit dieser Waldstimmung, eines der anschaulichsten Bilder aus der neueren Zeit, wird nicht im geringsten durch aussermusikalische Tendenzen gestört. Das Gewandhausorchester verhalf dem Komponisten durch musterhafte Ausführung zu grossem Erfolge. Der Solist des Abends, Moriz Rosenthal, spielte Chopins Klavierkonzert in Emoll in vorbildlicher Weise. Seine fabelhafte Virtuosität hatte er sozusagen derart in den Hintergrund gerückt, dass sie einem gar nicht mehr zum Bewusstsein kam. Die Feinheit der Technik, die poetischen Schattierungen des Anschlags und der wie eine Improvisation wirkende Vortrag ergaben eine ganz hervorragende Leistung von allerbester pianistischer Kultur. Am Schluss des Programmes stand Beethovens siebente Sinfonie.

In der Alberthalle des Kristallpalastes brachte am 6. März Arnold Schönberg seine Gurre-Lieder mit dem Aufgebot eines Mode gewordenen Riesenapparates zur Aufführung. Allerdings sind 6 Solisten, mindestens 120 Musiker (10 Hörner usw.) und über 500 Sänger und Sängerinnen nicht bloss zeitgemäss sondern in diesem Falle unerlässlich, wenn überhaupt eine Wirkung erzielt werden soll. Ähnlich wie bei der berüchtigten achten Sinfonie von G. Mahler, aber doch mit dem grossen Unterschiede, dass Schönberg bei weitem begabter als jener ist und nicht so geschmacklos auf Raub ausgeht. Immerhin sind seine Vorbilder zu erkennen: die französischen Impressionisten, in erster Linie Debussy und der fast internationale Delius, dessen eigenartige Naturschilderungen grossen Stils (bei den Tonkünstlerfesten der Jahre zwischen 1904 und 1910) auf mich den stärksten Eindruck machten. Von den jüngeren Komponisten, die sich Debussy und Delius (deren Stile auch auf die erfolgreichsten Opern unserer Tage nicht ohne Einfluss geblieben sind) sagen wir annähern, hat wohl A. Schönberg am meisten von sich reden gemacht, wenn auch nicht immer durch musikalische Mittel. Über seine Gurrelieder hat sich nach der Uraufführung (Wien im Februar 1913) Theodor Helm hier bereits eingehend ausgesprochen. Es genügt deshalb, nunmehr auf die unter der ruhigen und sicheren Leitung des Komponisten wohlgelungene und sehr erfolgreich verlaufene Leipziger Aufführung hinzuweisen. Die meisten Solisten waren dieselben wie in Wien: Frau Winternitz-Dorda, Frau Freund, Frau Zehme, die Herren Nachod, Boruttau und Schlenker; die stark besetzten Chöre, die aber vom Orchester fast ganz erdrückt wurden, stellten die Leipziger Singakademie und der Männerchor, den massigen Instrumentalkörper das verstärkte Windersteinorchester. Den Singstimmen in Soli und Chören gehts bös: mit Ausnahme der Waldtaube sind sie antivokal komponiert. Das Orchester bleibt überall der spiritus triumphans, aber man ist genötigt zu sagen, dass neben dem gewaltigen Lärm und den gemachten Bizarrerien auch ruhige Stimmungen und klare Linien vorkommen, ohne dass der Komponist mahlerischen Banalitäten verfällt. ż

Das bemerkenswerte Verdienst eines Draeseke-Abends erwarb sich der Oemichensche Gesangverein, ein wohlbestellter Männerchor, der vornehmlich in den Bässen, und da wieder besonders in den zweiten, über ein gutes Sängermaterial verfügt. Als Einleitung wurde die feine Ddur-Serenade geboten, deren Anfang mir wegen der misslichen Garderobeverhältnisse des Palmengartensaales leider entging. Was ich hörte, wurde von der Kapelle des Infanterieregiments Nr. 107 unter A. Piltzing, dem Dirigenten des Chors, rhythmisch belebt, recht sauber gespielt. Das Finale wurde aller-

dings — wohl der klaren Zeichnung zuliebe — etwas ruhiger genommen, als die Vorschrift (Prestissimo leggiero) es fordert. Instrumentale Leistungen bot ausserdem noch Herr A. Rudolph, der erste Hornist des Gewandhausorchesters mit dem Adagio op. 31 und der Romanze op. 32. Das erste ist übrigens wegen seiner häufig ungünstigen Lage und weitschweifigen Anlage keine der besten Kompositionen des Meisters. Herr Rudolph blies, von einigen Zufälligkeiten, wofür auch der beste Hornist niemals bürgen kann, abgesehen, sein Instrument technisch ausgezeichnet und sehr weich. In vorteilhafterem Licht als in diesen Hornsachen zeigte sich der in seiner Überzeugung unbeugsame Meister in einer Anzahl romantisch schön geformter Lieder aus op. 26 und den „Märzblumen", die uns die Bekanntschaft einer stimmbegabten, wohlgebildeten und besonders im Piano und Mezzoforte angenehmen Sängerin, Frau M. Lieschke, vermittelten. Am Klavier waltete Frl. Ad. Bauermeister mit Verständnis ihres Amtes. Bleibt noch der Darbietungen des Chores zu gedenken. Von Herrn Piltzing sicher geführt, liess er der schönen, wohl nur etwas durch die leidigen akustischen Misslichkeiten des Saales getrübten Wiedergabe zweier formal wohlbestellter Männerchöre („Dem deutschen Volke ward gegeben" und „Einkehr") eine, soweit ich zugegen sein konnte, wohlgelungene Aufführung des „Columbus" folgen, worin die schon oben genannte Sängerin und unser in Stimme und Ausdruck weich veranlagter Bariton Martin Oberdörffer die Solopartien inne hatten.

Der Pianist Heinrich Schindhelm ist im Konzertsaal noch ein Neuling. Mit dem Durchschnitt der homines novi teilte er das leidige Lampenfieber, das dem Zuhörer den restlosen Einblick in den Stand ihrer Technik und Musikalität so sehr erschwert. Mit diesem ersten Male bekamen wir den Eindruck eines vornehmlich auf Kraft und Tonfülle angelegten Spielers, dem die Schumannsche Romantik eines Jos. Pembaur d. Ä. und die neue süddeutsche eines L. Thuille (Gavotte op. 34 I.) und H. K. Schmidt (Fantasie „Waldgang") noch schwer zugänglich ist. Erwies sich hierzu seine Technik noch zu massig, so traf er den Ton der folgenden Brahmsschen Stücke schon besser. Der Pianist wird sich nach dieser öffentlichen Talentprobe befleissigen, beides zu bereichern: seine technische Grundlage und sein musikalisches Innenleben. Für das wichtigste, die zweite Seite, hat er ja in seinem Lehrer Jos. Pembaur d. J. das beste Vorbild.

Dr. Max Unger

Martha Schaarschmidt ist den Leipziger Konzertbesuchern keine unbekannte Pianistin mehr. Sie bestätigte in ihrem diesjährigen Klavierabend ihre schon öfter bewährten schönen Seiten: Eine nicht zu unterschätzende pianistische Begabung, die sich vor allem in einem das weibliche Durchschnittsmass erheblich überschreitenden kräftigen, doch immer weichen Anschlag und in reicher Einfühlung in ihre Werke äussert, viel rhythmisches Empfinden und einen guten Sinn für Klangabstufungen vor allem nach dem Piano hin. Worauf sie noch Obacht geben muss, ist die Egalität der Fingertechnik, Treffsicherheit vornehmlich in der linken Hand und Klarheit der Zeichnung, die nicht zuletzt auch durch vorsichtigeren Pedalgebrauch gehoben werden müsste. Unsern letzten Wunsch wird sie beim nächsten Vorsprechen in Leipzig ohne weiteres erfüllen können, nämlich, auf derartige Allerweltsprogramme, wie diesmal (Beethoven: Cmoll-Variationen, Schumann: Cdur-Fantasie und Chopin: Fisdur-Barcarole, Asdur-Polonaise) zu verzichten. Der Feurich klang unter ihren Fingern ausgezeichnet. —n—

Posen Das gesamte Musikleben Posens scheidet sich in zwei scharf umgrenzte Lager, in die Veranstaltungen der deutschen Bevölkerung in Konzert und Oper und in jene der polnischen Bevölkerung, die ihrerseits die Oper den Konzerten vorzieht. So kommt es, dass polnische Pianisten, wie der Chopin-Interpret Raoul v. Koczalski, der wiederum drei interessante Klavierabende gab, einem verhältnismässig kleinen Publikum gegenüberstehen und das in einem Orte von 160000 Einwohnern, in dem Chopin fast in jedem Hause heimisch ist. Der von den Polen ausgegangene wirtschaftliche Boykott alles Deutschen und die Gegenmassregeln des Deutschtums haben ihre Kreise bis in den Konzertsaal gezogen und das Abflauen der Boykottbewegung hat an den einmal eingerissenen Verhältnissen nichts geändert. Den Schaden erleiden die polnischen Künstler, die bei ihren Landsleuten nicht das Interesse finden, das die zahlreichen Konzerte deutscher Künstler und Vereinigungen hebt und fördert.

Aus der Fülle des im ersten Teil der Saison Gebotenen ist hervorzuheben: Konzert des Berliner Domchors, der mit seinem ausgezeichneten Dirigenten Prof. Rüdel die Saison einleitete. Der Posener Lehrergesangverein (Fritz Gambke) machte uns mit seinem Frankfurter Programm bekannt, der Hennigsche Gesangverein (Dirigent F. Gambke) brachte eine recht gute Aufführung des Wolf-Ferrarischen Dante-Oratoriums „Vita nuova". Aus den Programmen der drei Sinfoniekonzerte der Orchestervereinigung ist bemerkenswert die Wiederholung der Mahlerschen Cmoll-Sinfonie (Dirigent Arthur Sass) und die Erstaufführung einer Tondichtung „Ganymed" des hiesigen Seminarmusiklehrers Max Rohloff, der zwar interessante Stimmungsbilder zu dem Gedicht Goethes schuf, sich aber allzu sklavisch an den Fortgang der Verse band, Zeile für Zeile umschreibend in reger Vielstimmigkeit des mit überraschender Sicherheit behandelten technischen Apparats. Im Bachverein (Dirigent Greulich) hörte man wieder einmal Herzogenbergs prächtige, leider so wenig gewürdigte „Erntefeier". Prof. Xaver Scharwenka gab mit dem Sinfonieorchester einen Komponistenabend, er spielte sein temperamentvolles Bmoll-Klavierkonzert und dirigierte seine Cmoll-Sinfonie. Die Geigerzunft vertraten Huberman, Burmester und Flesch, der mit Arthur Schnabel u. a. Korngolds Sonate op. 6 spielte. Emil Sauer gab einen Klavierabend, Madame Charles Cahier, Franz Steiner und die einheimische Altistin Helma Leesch interessante Liederabende. Im Stadttheater gab es das übliche Busstagskonzert des Solopersonals der Oper, dem Dr. Lothar Wallerstein, zweiter Kapellmeister und Oberregisseur, ein sehr interessantes Programm unterlegte und in dem sich ein junger Korrepetitor Philipp Schlatter als ein beachtenswerter Pianist vorstellte. A. Huch

Noten am Rande

Als ein Wagner-Kuriosum teilt der Vossischen Zeitung ein Leser mit: „Allgemein nimmt man an, dass die Werke Richard Wagners seit dem 1. Januar „frei" sind. Das stimmt aber nicht ganz. Wagner hatte einst bei A. Durand & Cie in Paris drei Lieder: Attente, Dors mon enfant und Mignonne verlegt, deren deutsche Titel lauten: Erwartung, Wiegenlied und Rosen. Diese Lieder unterstehen dem französischen Urheberrecht, das sie auf fünf Jahrzehnte nach dem Tode des Künstlers schützt. Hierzu bemerkt die Redaktion des Dresdner Anzeigers: „Der Einsender dieser Notiz befindet sich im Irrtum. Nur für Frankreich und alle Länder, die mindestens 50 Jahre Schutzfrist gewähren, gilt in diesem Falle die Beschränkung; für Deutschland mit seinen 30 Jahren Schutzfrist gilt sie nicht. Denn in jedem Staat gehen die Urhebergesetze des eigenen Landes den Vorschriften fremder Länder voran. Beweis dafür ist zum Beispiel, dass die Werke Chopins, Bizets, Offenbachs und anderer in Frankreich verlegter Komponisten in Deutschland früher frei wurden als in Frankreich. Allerdings gibt es auch in Deutschland ein noch geschütztes Werk Wagners: seine Autobiographie Mein Leben, die, als nach dem Tode des Autors veröffentlicht, zehn Jahre Schutzfrist vom Jahre der Veröffentlichung ab geniesst."

Hebbel bei Wagner. Wohl nur ein einziges Mal in ihrem Leben sind sich die beiden grossen Schöpfer deutscher Nibelungentragödien, Hebbel und Wagner, persönlich nähergekommen. Ein Besuch Hebbels bei Wagner in Paris im November des Jahres 1860 verlief recht unerwünscht, da Hebbel unter dem Vorgeben, Wagner sei krank, bei dem Komponisten nicht vorgelassen wurde, worüber er damals ausser sich geriet. Noch lange wirkte in dem Dichter die Verstimmung gegen Wagner nach, aber auch auf dessen Seite schien ein nachhaltiger Eindruck jenes ärgerlichen Vorkommnisses zurückgeblieben zu sein, denn als sich die beiden Grossen ein Jahr später in Wien trafen, gingen sie ohne Gruss aneinander vorüber. Hebbels Eckermann aus seinen letzten Jahren, Kulke, suchte in dem gespannten Verhältnis der beiden einen versöhnlichen Ausgleich herbeizuführen, und so sprach er bei Wagner, der sich in Wien des „Tristans" wegen aufhielt, vor und schlug ihm die end-

gültige Versöhnung mit Hebbel vor, wozu er zu seiner grossen Freude den Meister auch ohne weiteres bereit fand. Nachdem Hebbel sich davon überzeugt hatte, dass Wagner in Paris damals wirklich schwer erkrankt war, wurde zwischen beiden Männern ein Besuch vereinbart. Schon in den nächsten Tagen erschien Richard Wagner in Begleitung seines getreuen Adlatus Peter Cornelius, des Schöpfers des „Barbier von Bagdad", in Hebbels Wohnung. Zwei Stunden lang sassen sich die Nibelungenschöpfer gegenüber und plauderten, wie Hebbel sagt, „höchst anregend". Wie Kulke vermutet, dürfte der Hauptgegenstand ihrer Unterhaltung die parodistische Art gewesen sein, mit der damals Johann Nestroy zwei Stoffe aus dem Kreise ihrer Dichtungen, wie Judith und den Tannhäuser, verspottet hatte, und über die sich beide ziemlich ärgerten. Hebbel und Wagner sind dann nie mehr zusammengetroffen, denn bei seinem Gegenbesuch in Wien traf Hebbel Richard Wagner nicht mehr zu Hause an.

Der Gesangsunterricht in den preussischen Volksschulen. Der Lehrplan für den Gesangunterricht in den preussischen Volksschulen soll durchgreifend geändert werden; den Provinzialschulkollegien wurde mitgeteilt, dass als allgemeines Lehrziel folgendes zu erstreben sei: Der Gesangunterricht hat die Aufgabe, die Lust zum Singen und die Freude am deutschen Volkslied wie an edler Musik überhaupt zu wecken, die Gemütsbildung zu fördern, die Stimme und das musikalische Gehör zu bilden, einen Schatz wertvoller geistlicher und weltlicher Lieder sicher einzuprägen und die Kinder zu gesanglicher Betätigung im späteren kirchlichen und bürgerlichen Leben vorzubereiten. In den methodischen Bemerkungen, die der Minister übersandt hat, heisst es: Der Schwerpunkt des Gesangunterrichts liegt in den Liedern, die von den Kindern schön, bewusst und selbständig gesungen werden sollen. Zur Schonung des jugendlichen Stimmorgans dürfen die Stimmgrenzen nicht überschritten werden. Der Stimmumfang ist nach der Höhe und Tiefe allmählich und vorsichtig zu erweitern. Es ist wünschenswert, dass der Lehrer die Stimmentwicklung seiner Schüler etwa zweimal im Jahre durch eine Umfangprüfung feststellt. Um die Stimme vor Ermüdung zu schützen, muss in jeder Gesangstunde ein Wechsel von Einzel-, Gruppen- und Klassengesang eintreten. Kinder, die sich im Stimmwechsel befinden, sind vom Singen, aber nicht vom Gesangunterricht zu befreien. Vor dem Singen des Liedes ist sein Inhalt durch ein kurzes Stimmungsbild dem Verständnis und dem Gemüt der Kinder nahezubringen, damit es mit innerer Teilnahme gesungen werden kann, jedoch darf darunter, namentlich bei Volksliedern, der schlichte, ungekünstelte Vortrag nicht leiden. Auch ist darauf zu achten, dass durch richtiges Atmen sowohl Text als Melodie singgemäss gegliedert werden. Die Behandlung und Einprägung der schwierigen Liedertexte gehört zu den Aufgaben des deutschen und des Religionsunterrichts. In jeder Schule ist für die einzelnen Klassen ein Kanon von Liedern festzusetzen, wobei die vaterländischen Gedenktage, tage, die kirchlichen Feste und die Jahreszeiten zu beachten sind. Die Gesamtzahl der festgelegten weltlichen Lieder und Choräle soll je 30 nicht übersteigen. Diese Lieder sind von den Kindern vollständig frei vorzutragen. Ausser den Kanonliedern müssen noch andere Lieder gesungen werden, deren Wahl dem Lehrer überlassen bleibt, aber auch hier muss das Volkslied im Vordergrund stehen.

Kreuz und Quer

Baden-Baden. Herr Kapellmeister August Scharrer, der seit vier Jahren den Badener Chorverein und die Liedertafel „Aurelia" leitete, hat den gemischten Chor des Lehrergesangvereins in Nürnberg übernommen. Leiter des hiesigen Chorvereins wird voraussichtlich der städt. Kapellmeister Hein.

Berlin. Unser hochgeschätzter Mitarbeiter Dr. Walter Paetow ist am 1. März im Alter von 45 Jahren gestorben. Er war ein musikalisches und literarisches Talent, das zu grossen Hoffnungen berechtigte und seine Begabung auch in wissenschaftlichen Arbeiten betätigte.

Braunschweig. Der ehemalige Stuttgarter Hofkapellmeister Karl Pohlig ist vom 1. September d. J. ab zum Herzoglichen Hofkapellmeister und Leiter der Braunschweigischen Hofkapelle ernannt worden.

Crimmitschau. Im zweiten Orgel-Konzert des Herrn Paul Michel wirkte die Leipziger Sopranistin Frl. Wilma Tamme erfolgreich mit.

Dresden. Graf Seebach, der Leiter der Dresdner Hofbühnen, wurde von der philosophischen Fakultät der Leipziger Universität zum Doktor der Philosophie ehrenhalber ernannt. Das Schreiben, mit dem ihm die Ernennung mitgeteilt wurde, lautete folgendermassen: „Leipzig den 28. Februar 1914. Euer Exzellenz gestattet sich der Unterzeichnete im Namen und Auftrag der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig die ergebene Mitteilung zu machen, dass die Philosophische Fakultät beschlossen hat, Euer Exzellenz aus Anlass Ihres am morgenden Tage stattfindenden 20jährigen Jubiläums als Generalintendant der Hoftheater die Würde eines Doctor philosophiae honoris causa zu verleihen. Die Philosophische Fakultät hat sich bei diesem Beschlusse von der Erkenntnis leiten lassen, dass die Dresdner Bühnen, die Euer Exzellenz unterstehen, in den zwanzig Jahren Ihrer Wirksamkeit einen ganz ungewöhnlichen Aufschwung genommen haben und auf das gesamte deutsche Bühnen- und Literaturleben anregend gewirkt haben. Hat sich doch die Dresdner Hofbühne dank der persönlichen Initiative Euer Exzellenz den Ruhm erworben, unter den deutschen Hoftheatern die weitestgehende Liberalität in der Ausgestaltung des Spielplanes zu zeigen, und ist so durch eine grosse Zahl von Uraufführungen eine Führerin im deutschen Theaterleben geworden. Und gehört es doch zum Lebensprogramm Euer Exzellenz, neben den anerkannten Meisterwerken aller Völker und Zeiten besonders die lebende zeitgenössische Literatur unseres Vaterlandes an der Dresdner Hofbühne mustergültig verkörpern zu lassen. So möchte die Philosophische Fakultät den für Euer Exzellenz so bedeutungsvollen Tag nicht vorübergehen lassen, ohne durch Verleihung der höchsten Auszeichnung, die sie zu vergeben hat, auch ihrerseits ihre Glückwünsche darzubringen. Die Übersendung des auf den 1. März datierten Ehrendiploms wird in Bälde erfolgen. Die Philosophische Fakultät: (gez.) Dr. Zimmern, d. Z. Dekan."

Hamburg. Eine burleske Oper von Amelie Nikisch, die vor Jahren schon als Komponistin einer Operette am Dresdner Residenztheater die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, fand am Hamburger Stadttheater bei der Uraufführung am Freitag freundliche Aufnahme. Sie heisst „Daniel in der Löwengrube". Das Textbuch von Ernst v. Wolzogen neigt sehr zur Operette. Die Handlung ist ein Vorwand für eine bunte Reihe grotesk-komischer Szenen, die zum Teil amüsierten. Die Musik verrät Phantasie und Geschicklichkeit.

— Unter Leitung des Kieler Dirigenten Kgl. Musikdirektor Dr. Alb. Mayer-Reinach und unter Mitwirkung des Kieler Philharmonischen Chores und des Orchesters des Vereins Kieler Musikfreunde fand am 21. Februar im grossen Saal der Musikhalle eine Aufführung der Haydnschen „Schöpfung" statt, die bei Publikum und Presse ausserordentlichen Erfolg hatte.

Helsingfors. Kapellmeister Georg Schneevoigt hat es übernommen, in Petersburg in der Musikdramatischen

Oper Wagners „Parsifal" zu leiten. In Aussicht sind 14 Vorstellungen genommen worden in der Zeit 9. März bis 9. April. Als Orchester wurde das Städtische Sinfonie-Orchester aus Helsingfors verpflichtet.

Leipzig. Die hiesige Erstaufführung von Wagners „Parsifal" wird am 22. März stattfinden.

München. Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang" hat im hiesigen Hoftheater durchschlagenden Erfolg erzielt. Die Uraufführung von Schrekers eben vollendeter Oper „Die Gezeichneten" wird im Frühjahr 1915 hier stattfinden.

Rom. Papst Pius X. hat Text und Musik einer Motette vollendet, die dem heiligen Joseph gewidmet ist und am 19. März, dem Josephstage, die Uraufführung erleben soll. Die Motette ist vierstimmig geschrieben und hält sich streng an die Formen der Liturgie. Der Text hebt mit den Worten an: Salve, animator Joseph. Die erste Aufführung soll unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfinden. Ausser den diensttuenden Kardinälen werden der Vorführung nur wenige Prälaten, darunter auch einige ausländische, beiwohnen, wie überhaupt der Akt weniger ein künstlerisches als vielmehr ein religiöses Gepräge tragen soll. Ehe der Papst die Erlaubnis zur Aufführung seiner Komposition gab, unterbreitete er sein Werk Lorenzo Perosi sowie dem Dirigenten der päpstlichen Chormusik. Beide Musiker gaben Gutachten ab, die sich günstig über die Komposition des Papstes aussprachen. Perosi äusserte, dass Pius X. trotz seiner strengen Befolgung der von der Liturgie vorgeschriebenen Formen mit seinem Hymnus den Beweis einer ausgesprochenen melodischen Begabung erbringe.

Stockholm. Der Komponist Tor Aulin ist am 1. März im Alter von 47 Jahren in Stockholm gestorben. Seine Kompositionen sind auch ausserhalb Schwedens geschätzt, besonders drei Violinkonzerte. Er genoss in seiner Heimat auch als Dirigent des Stockholmer Konzertvereins grosses Ansehen.

Stuttgart. Generalmusikdirektor Max v. Schillings hatte mit Rücksicht auf neuerdings gegen ihn gerichtete Angriffe in Stuttgarter Zeitungen um seine Entlassung aus dem Verbande der Königl. Hoftheater gebeten. Das Gesuch ist jedoch abgelehnt worden, da diese bisher nicht erwiesenen Anschuldigungen keinen Anlass böten, das Herrn von Schillings entgegengebrachte Vertrauen zu entziehen. Es handelt sich bei diesen Angriffen um die Entmündigung seiner verstorbenen Schwiegermutter.
— Der Tenorist Peter Müller ist im 50. Lebensjahr verschieden. Er war in Koblenz geboren und kam 1885 nach Stuttgart, wo er als Solist entdeckt wurde. Seine musikalische Ausbildung leitete Kapellmsitser Doppler. Seine bekanntesten Partien waren Lyonel, Turiddu, Postillon, Wilhelm Meister usw.

Tübingen. Der König von Württemberg hat Herrn Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Fritz Volbach in Tübingen die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am blauen Bande des Friedrichs-Ordens verliehen.

Verlagsnachrichten

Gelegentlich der Beilage zu diesem Heft weisen wir auf die Kompositionen und neuen Bearbeitungen von August Stradal, dem hochgeschätzten, in Wien wirkenden Künstler hin, aus dessen Feder auch manch wertvoller Beitrag in unserm Blatte erschienen ist. Besonders sei auf die soeben im Verlage von J. Schuberth & Co. in Leipzig erschienenen 26 Richard Wagner-Bearbeitungen und die 6 Bach-Bearbeitungen (sämtliche Brandenburgischen Konzerte) aufmerksam gemacht. Näheres ist aus dem beiliegenden Prospekt, der ca. 180 Werke umfasst, zu ersehen.

Neue Orgelmusik

M. Enrico Bossi. Il Repertorio dell' Organista. Raccolta di Trascrizioni e Diduzioni per Organo. (Nr. 1. B. Galuppi, Adagio ed Allegro della Sonata per Cembalo in Cmoll. M. 1,60. Nr. 2. J. Haydn, „Komm, holder Lenz", Chor aus den Jahreszeiten, M. 1,20. Nr. 3. Chopin, Trauer-

marsch, M. 1,20. Nr. 4. G. B. Martini, Siciliana, M. 1.60. Nr. 5. Fr. Schubert, Momento musicale Nr. 2, M. 1,20. Nr. 6. Ders., Momento musicale Nr. 4, M. 1,60. Nr. 7. Volkslied aus Ath (Hainaut) M. —,80.). Mailand und Leipzig, Carisch & Jänichen.

Der Verlag Carisch & Jänichen, der sich um die italienische Haus- und Unterrichtsmusik schon lange schöne Verdienste erworben hat, beginnt mit dem „Repertorio dell' Organista", als dessen Herausgeber der bedeutendste lebende Organist der Italiener, Enrico Bossi zeichnet, ein Unternehmen auf dem Gebiete der Orgelliteratur, wie es jedem Klavierspieler in seinem Fach von der Hand August Stradals bekannt ist, nur mit dem großen Unterschied, dass dieser in erster Linie den Virtuosen im Auge hat, während Bossi dem Organisten gute, ihm ferner liegende Musik überhaupt nur zugänglich machen will. Wie der erste Blick in die Hefte zeigt, hat der Herausgeber keineswegs die Absicht, „methodisch" in seiner Auswahl zu verfahren. Was er aber bisher bietet, ist samt und sonders vortrefflich ausgewählt und ist, soweit mir die Nachprüfung möglich ist, mit Achtung vor dem Ursatz der Werke bearbeitet. (Nur im Schubertschen Moment musical in Cismoll fehlen an einer Stelle die Wiederholungszeichen). Es ist selbstverständlich, dass diese Bearbeitungen häufig die charakteristischen Merkmale der Originale verlieren. Aber ich werde trotzdem nie verfehlen, derartige Übertragungen, für welche Instrumente sie auch geschaffen seien, nachdrücklich zu empfehlen, sofern sie nur von tüchtiger Hand stammen, da sie am besten geeignet sind, den Gesichtskreis des Spielers über die Grenzen seines Gebietes hinaus zu erweitern. Auf einem anderen Blatt steht es freilich geschrieben, ob sie auch in den Konzertsaal — im Falle Bossi in die Kirche — getragen werden sollen. Das möchte ich keinesfalls befürworten. Doch für den Unterricht und besonders für das Privatstudium wird ihr Nutzen ziemlich hoch anzuschlagen sein. Dr. Max Unger

Neue Kammermusik

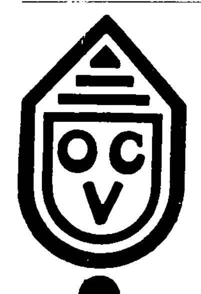
Sternberg, Constantin, op. 105. Aus Italien (für Pianoforte, Violine und Violoncell). Nr. 1. In den Bergen. Nr. 2. Veneziana. Nr. 3. Napolitana. Je M. 3,—. Leipzig. Verlag von F. E. C. Leuckart.

Volbach, Fritz, op. 36. Quintett (Dmoll) für zwei Violinen, Bratsche, Violoncello und Klavier. M. 9,— netto. Leipzig und Zürich, Gebrüder Hug & Co.

In seinen drei Stücken „Aus Italien" für Triobesetzung legt Constantin Sternberg ein paar Arbeiten vor, die die Beachtung besonders der häuslichen Kammermusikpflege verdienen. Im ersten Stück, das einem „ersten Satz" der Sonatenform sehr ähnlich sieht, zeigt sich der Komponist am deutlichsten als einer, dem der Kontrapunkt ein geläufig Ding ist. Hier gesteht er einem auch seine Vorbilder — Brahms und Mendelssohn, an dessen „Fingalshöhle" gleich das erste Thema stark anklingt — am aufrichtigsten. Mehr als das erste Stück weisen die andern nach Italien: „Veneziana" (eine von einem marschmässigen Mittelsatz unterbrochene Barcarole), sowie das dritte, „Napolitana" (eine Tarantella, deren Zeitmass — Allegro, ma non troppo; s'accelerando poco a poco — wohl gleich von vornherein etwas mehr Frische verträgt). In diesem Stück fällt es auf, dass die Violine und das Cello sehr häufig mit einander unisono laufen. Das Gegenteil hätte allerdings, wenn es den leichten Fluss des Stückes nicht hätte stören sollen, nicht gerade geringe Anforderungen an die Kompositionstechnik des Tonsetzers gestellt.

Harmonisch und formal, beinahe noch asketischer als Sternberg gibt sich Fritz Volbach in seinem Quintett op. 36. Kaum einmal kommt es hier vor, dass er die inneren und äusseren Formen der Klassiker und Romantiker sprengt. Dass Brahms von ihm besonders verehrt wird, davon zeugt in erster Linie ebenso die gerade Männlichkeit des ersten Satzes, wie die keusche Lyrik des Seitenthemas im dritten Satz (S. 35), davon zeugt die technische Behandlung des Klaviers fast durchgehends. Einer grossen Eigenpersönlichkeit wolle man zwar deshalb nicht in dem kunstreichen Werke nachspüren, doch werden die Spieler den grossen Ernst, die unbedingte Ehrlichkeit und die fleissige Arbeit darin hochzuschätzen wissen. Dr. Max Unger

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt** der Firma: J. Schuberth & Co. in Leipzig bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.



Mitteilungen des Verbandes Deutscher Orchester- und Chor-Leiter (E.-V.)

Als Mitglieder traten ein:

Kapellmeister Hugo Machhaus, Biel
Musikdirektor Fritz Hartmann, Bremerhaven
Kapellmeister Erich Kröner, Troppau
Kapellmeister Ernst Schick, Neisse
Kapellmeister Karl Mehler, Pforzheim
Kapellmeister Johannes Schanze, Dresden
Kapellmeister Otto Hahn, Eisleben
Komponist Julius Fucik, Berlin
Kapellmeister Dr. Hans Glenewinkel, Zwickau
Kapellmeister Bruno Reibold, Hamburg

Die Mitgliedsbeiträge sind nur an das Büro Nürnberg, Adlerstrasse 21 (Hofrat Ferd. Meister), Zuwendungen für die Wohlfahrtskassen nur an Herrn Kgl. Musikdirektor Max Kämpfert, Frankfurt a. Main, Eppsteinerstrasse 6 zu senden.

Wir machen auch auf die heute zugehenden vertraulichen Mitteilungen speziell aufmerksam.

Der Vorsitzende:
Ferd. Meister

Das nächste Heft erscheint am 19. März; Inserate müssen bis spätestens Montag den 16. März eintreffen.

Robert Schumanns gesammelte Schriften über Musik und Musiker

2 Bände. Fünfte, neu durchgesehene und ergänzte Auflage von M. Kreisig, Leiter des Schumann-Museums in Zwickau. Geh. 14 M., in Leinen geb. 17 M.

Die Schumannschen Schriften sind bis zur Stunde das Beste, Scharfsinnigste und Feinfühligste, was wir von musikalischer Kritik besitzen, eine unerschöpfliche Fundgrube idealer Anschauungen, hoher Gedanken, goldener Worte über die Tonkunst und ihre Vertreter, ein wahrer Gesundbrunnen, bei welchem, wie Schumann selbst irgendwo von den Chopinschen Etüden sagt, das Wort der Weisheit aus dem Munde des Dichters quillt. Mit welch divinatorischer Sicherheit unser Künstler das grosse und bedeutende gleichsam schon im Keime erkannte und wie neidlos freudig er seine Entdeckungen der Welt verkündigte, das zeigen der erste und der letzte Aufsatz der Schriften. (Kritische Äusserung der Schweizerischen Musikzeitung beim Erscheinen der vierten Auflage). Die neue, soeben erschienene 5. Auflage enthält viele weitere, bisher unbeachtet gelassene Schriften Schumanns in einem besonderen Nachtrage. Darin sind auch eine ganze Anzahl Jugendaufsätze und Jugendgedichte usw. aufgenommen, die die schriftstellerische Begabung Schumanns noch weiter ins helle Licht setzen. Die wertvollen Anmerkungen und Erläuterungen Jansens zur 4. Auflage sind alle erhalten und um weitere bedeutend vermehrt. Besonderes Gewicht ist auf ausführliche vielseitige Inhaltsverzeichnisse gelegt worden, um den reichen Stoff zugänglich zu machen, auch ist bei jedem Aufsatz die Urstelle angegeben.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Vor Kurzem erschien:

Gesänge von verlorener Liebe

Gedichte von

Prinz Emil zu Schoenaich Carolath

Für eine mittlere Singstimme
mit Begleitung des Orchesters (oder Pianoforte)
komponiert von

Heinrich Sthamer

Op. 11

Orchester-Partitur M. 6.— netto
Orchester-Stimmen M. 12.— netto
Mit Begleitung des Pianoforte M. 3.—

Das Werk, aus dem der 2. und 3. Gesang auf dem 47. Tonkünstlerfest in Danzig 1912 von Herrn Sistermans mit ausserordentlichem Erfolg zu Gehör gebracht wurden, ist bereits in mehreren Städten zur Aufführung angenommen worden.

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig

Aufgeführt von: **Colonne, Steinbach, Stockhausen** u. a.

Suite (D moll)

(Praeludium, Gavotte, Canzone, Marsch)
für großes Orchester komponiert von

M. J. Erb

Op. 29

Partitur M. 6.— n. Orchesterstimmen M. 12.— n.

Signale für die musikalische Welt: . . . . . Dem zum ersten Male uns begegnenden Komponisten Erb darf man ohne weiteres zugestehen, dass seine dargebotene Suite recht lobenswürdig ist. Die darin entwickelten Gedanken sind nicht allein natürlich fliessend, sondern zeugen auch von gesundem Geschmack, so dass sie angenehm wirken. Dazu gesellt sich gewandte kontrapunktische sowie thematische Arbeit, und die wohlüberdachte Instrumentierung lässt eine gute Klangwirkung erwarten . . . . .

Neue Zeitschrift für Musik: Vorliegende Suite ist in allen vier Sätzen als ein vorzügliches, gut durchgearbeitetes und wirkungsvoll instrumentiertes Werk zu preisen. Der Komponist versteht seine Sache gründlich, dabei vermeidet er alle Effekthaschereien und sonstige musikalische Kleinigkeitskrämereien. Hier ist alles klar und durchsichtigt und steht an seinem rechten Platze. Die Gavotte ist ein munteres Tonstück, durch seine Detailarbeit sich auszeichnend In der Canzone, in B dur beginnend, welche nur für die Streichinstrumente allein gesetzt ist, schlägt der Verfasser einen wehmutsvollen Ton an, besonders wenn das erste Thema in B moll con sordini wiederholt wird. Der Marsch ist ein interessantes, wohlklingendes Musikstück, das im Konzertsaal gewiss seine Wirkung nicht verfehlen wird.
Ich wünsche dem gediegenen Werke die weiteste Verbreitung.
Prof. H. Kling.

Strassburger Post: . . . . . Das Werk ist eine derart ausgereifte Frucht und hat auf die Zuhörer einen solch erfreulichen Eindruck gemacht, dass man wohl erwarten darf, dass sich der schönen Komposition bald alle Konzertsäle öffnen werden, wie sie denn auch bereits in einigen Städten mit Erfolg zur Aufführung gelangt ist . . . . .

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

81. Jahrgang Heft 12

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Verlag von Gebrüder Reinecke

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 19. März 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Musikalischer „Fortschritt"

Von Dr. **Edgar Istel** (Berlin-Wilmersdorf)

Kaum ein Schlagwort gibt es, das im musikalischen Leben der Gegenwart nicht nur in den Köpfen unreifer Schwärmer, sondern sogar in den Häuptern führender Männer grösseres Unheil gestiftet hat, als das Diktum von der „fortschreitenden Entwicklung" der Tonkunst. Von Franz Liszt in einer Epoche erregter Kämpfe um Neues, von den Allzukonservativen heftig Angefochtenes gebraucht, ist dies unglückselige Wort allmählich zum Verhängnis unserer jüngeren Komponistengeneration geworden, namentlich seitdem Richard Strauss mit seinem Fortschritts-Pronunziamento gegen eine angeblich noch existierende „Reaktionspartei" den Bannstrahl geschleudert hat. Und so kommt es denn, dass Auch-Komponisten, die schon bei der Erfindung einer einfachen Volksliedweise kläglich versagen, sich auf „unerhörte" Instrumentalkombinationen und „niedagewesene" alterierte Akkorde etwas zugute tun, um wenigstens auf diese Weise ihr — unendlich bescheidenes — Teil an dem allgemeinen „Fortschritt" zu haben, mit dem wir's ja zuletzt „so herrlich weit" gebracht.

Schauen wir uns einmal das Schlagwort selbst an, prüfen wir es auf Herz und Nieren, ob es einer Kritik überhaupt standzuhalten vermag, und wir werden Sonderbares finden. Stellen wir zunächst eines fest: Sowohl der „Fortschritt" — das Fortschreiten — wie die „Entwicklung" stellen lediglich Tatsachen fest, ohne irgendwelche Werturteile auszusprechen. Wir schreiten fort, heisst nur: wir bewegen uns, im Sinne des Heraklitischen „Panta rhei"; ob diese Bewegung aber einen „Fortschritt" (wie wir dies im politischen Leben wertend nennen) bringt, ist damit gar nicht gesagt. Die Erde, an die wir nun einmal gebunden sind, ist rund; schreiten wir auf ihr immer weiter in gleicher Richtung fort, so stehen wir schliesslich am Anfangspunkte — freilich hat sich das Wesen dieses Anfangspunktes, der ebenfalls dem Gesetz der Veränderung unterworfen ist, inzwischen weiter entwickelt. Dies gilt für die körperliche Bewegung in gleichem Masse wie für Geistesbewegungen. Wenn wir nun nicht auf dem albernen Standpunkt des Wilhelm Buschchen Engländers stehen, der meint:

> „Schön ist es auch anderswo,
> Und hier bin ich sowieso",

dann müssen wir zugeben, dass die Veränderung an sich gar keinen Wert hat und erst das Fortschreiten zu höheren Zielen den eigentlichen „Fortschritt" ausmacht. Das hat man denn wohl eingesehen, als man von der „fortschreitenden Entwicklung" sprach, doch auch hier verfiel man in einen ähnlichen Fehler. „Entwicklung" ist ein naturwissenschaftlicher Ausdruck, der zunächst eigentlich nur besagt, dass aus einer Zelle etwas, das potentiell schon in ihr lag, herausgewickelt würde. In naturwissenschaftlichem Sinne „entwickeln" sich ja wohl — wenigstens nach unseren menschlichen Begriffen — immer höhere Gattungen, obwohl auch dies noch starkem Zweifel unterliegt und, wie neuerdings überzeugend nachgewiesen wurde, die Menschenaffen in mancher Beziehung eine höhere Stufe der Entwicklung (z. B. mit den Zähnen) erreicht haben als die in dieser Hinsicht primitivere Gattung „Mensch".

Es leuchtet also ein, dass auch mit dem Begriff der „Entwicklung" in künstlerischer Hinsicht wenig anzufangen ist, es sei denn, man betrachte die „Entwicklung" teleologisch und lege der Kunstgeschichte Ziele und Zwecke unter, die sie an und für sich nicht hat und haben kann. Man lasse also sowohl politische als naturwissenschaftliche Begriffe aus dem Spiel und betrachte die Kunst nach anderen, ihr selbst eigenen Gesichtspunkten. Ob das Neuere besser ist als das Alte oder das Alte besser als das Neue — diese Frage lässt sich nicht nach der Schablone des Commis voyageur abmachen, der dem Publikum stets nur das „Allerneueste" anpreist und verachtungsvoll auf die im Vorjahr von ihm mit gleichem Eifer angepriesene frühere Mode blickt; aber ebensowenig dürfen wir uns auf jenen antiquarisch gelehrten Standpunkt stellen, der alles Lebendige geflissentlich ignoriert, damit Maulwurfsarbeit und Totengräberei ja nicht gestört werden. „C'est donc une question de goût et non pas de progrès", sagt die geistvolle polnische Klavizimbalistin Wanda Landowska in einem Kapitel ihres Buches „Musique ancienne" (Paris, Mercure de France). Und weiter meint sie: Sowohl die eingeschworenen Fortschrittsmenschen wie auch die eingefleischten Rückwärtsler ermangelten des historischen Sinnes: „Unsere Nachkommen werden nichts taugen", sagen diese: „unsere Vorfahren haben nichts getaugt", meinen jene. Und mit einer graziösen Verbeugung schliesst sie die Diskussion: „Le beau éternel a beau être, immuable, il change tout de même un peu à chaque saison, heureusement, sans suivre une voie tracée à l'avance vers un idéal absolu. Cela manquerait de charme et d'imprévu."

Wesentlich tiefschürfender, wenn auch schwerfälliger, greift Rudolf Louis in seinem inhalt- und gedankenreichen, aber etwas sehr sub specie Monachiae geschriebenen Buche „Die deutsche Musik der Gegenwart" (in dritter vermehrter und verbesserter Auflage bei G. Müller in München erschienen) das Fortschrittsproblem an. Auch er knüpft ähnlich wie Wanda Landowska an Strauss' Pronunciamento an, dessen innere Haltlosigkeit er mit scharfen geschichtsphilosophischen Waffen aufdeckt. Insbesondere weist Louis noch nach, dass auch der Ausdruck „Reaktion" von Strauss in durchaus gefälschtem politischen Sinn gebraucht wurde, während er von Haus aus ein naturwissenschaftlicher Terminus ist, dem der Charakter der Notwendigkeit innewohnt. Denn unter „Reaktion" im naturwissenschaftlichen Sinn versteht man die Art und Weise, wie Stoffe, Organismen usw. von aussen her erfolgende Einwirkungen beantworten, wie sie auf Dinge, die als „Reize" an sie herantreten, „reagieren". Erst im politischen Leben — insbesondere nach den Freiheitskriegen — verwechselte man den Rückschritt, die Rückkehr zu längst überwundenen Zuständen, nämlich die „Restauration" mit der notwendigen Gegenwirkung, der „Reaktion". Nun ist, wie Louis des weiteren geistvoll ausführt, eine künstlerische „Restauration" ein Unding, eine künstlerische „Reaktion" aber gerade die Gewähr und Bedingung jedes lebendigen und dauernden Fortschrittes. Denn während das Verfolgen einer bereits eingeschlagenen Richtung oft zu nichts weiter führt, als das ans Tageslicht zu bringen, was irrtümlich und verkehrt an dieser Richtung war, ist es die Reaktion, die — weil sie immer eine Richtungsänderung bewirkt — auf neue Wege und zu neuen Entdeckungen hinleitet. So weckte, sagt Louis treffend, um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts eine Reaktion gegen die Ausschweifungen überkünstelter Polyphonie jene Gegenströmung, der die akkordlich begleitete Homophonie ihre Entstehung verdankt. „Reaktionär" im Sinne von „rückschrittlich" wäre diese Gegenströmung gewesen, wenn sie eine Rückkehr zur absoluten, unbegleiteten Homophonie angestrebt hätte, etwa so wie sie 150 Jahre später J. J. Rousseau verfocht. Indem sie aber durch Unterordnung akkompagnierender Nebenstimmen unter eine melodieführende das Prinzip der Einstimmigkeit innerhalb der Mehrstimmigkeit selbst zur Geltung brachte, ermöglichte sie die Auffindung eines Neuen, von dem man zuvor auch nicht einmal die Möglichkeit geahnt hatte.

In diesem Sinne proklamiert schliesslich Louis eine neue „Reaktion" für die Musik der Gegenwart: „Aber sie wird in nichts jenem Schreckgespenste gleichen, das der Fortschrittsphilister so gern an die Wand zu malen pflegt; denn trotz ihres bestimmten, ja scharfen Gegensatzes zu dem, was man in der Gegenwart gewöhnlich unter modernen musikalischen Anschauungen und Bestrebungen zu verstehen pflegt, wird sie ihrem Wesen nach sein: nicht grämliche Flucht in die Vergangenheit, sondern hoffnungsfreudiger Ausblick in die Zukunft, nicht Reaktion als Umkehr, sondern: Reaktion als Fortschritt".

Worin nun dieser „Fortschritt" beruhen wird, scheint mir nicht zweifelhaft zu sein: er wird und kann nur beruhen auf einer Pflege der Vokalmusik, wie sie unser in übermässigem Kultus der Instrumentalmusik befangenes Zeitalter leider nicht mehr kennt. Ohne eine Errungenschaft unseres fein differenzierten, aber doch wohl bisher zu massenhaft verwendeten Orchesters aufzugeben, werden wir trachten müssen, wieder den Singstimmen zu geben, was ihnen gebührt, und ihnen dynamisch nicht mehr zuzumuten, als sie ihrer Natur gemäss ausführen können. Die melodische Linie der menschlichen Stimme wird wieder siegen über den verästelten Bau des Instrumentalkörpers, der sich ihr als nicht primitive, sondern feinverzweigte „Begleitung" anzuschmiegen hat. Der grosse Meister der Zukunft kann nur ein Vokalmeister sein; er wird uns eine neue melodische Gesangslinie schenken, eine Linie, deren Ausgangspunkte wohl Mozart und Schubert sein dürften. Doch warten wir ab — alles Prophezeien ist ja müssig.



Berliner Briefe

Von K. Schurzmann

I.

Von keinem im Musikleben Tätigen wird eine derartige Akkomodationsfähigkeit verlangt wie vom Referenten. Im buntesten Wechsel ziehen die verschiedenartigsten Eindrücke in rascher Folge an ihm vorüber, er soll sie subjektiv aufnehmen und objektiv weiter geben, aber nicht nur das Gute und Beste darf er unter seine Feder nehmen, doch dass er es interessant fasse, das erwartet man von ihm. So ist der artistische Rezensent wie kaum einer vom Zufall abhängig.

Wohlwollend dürfen wir diesen Zufall nennen, wenn eine Woche sich so abspielt, wie die zur Rüste gehende, da gibt es einen reinen Akkord als Grundstimmung.

Der Beginn stand im Zeichen der Bach-Kultur: der Leipziger Bachverein brachte uns am 1. März die Hohe Messe in feierlich-ernster Aufführung in der Hof- und Garnisonkirche. Gewiss ist bei uns an grossen und guten Chorkonzerten kein Mangel, aber das dicht besetzte Gotteshaus bewies, dass in einer Millionenstadt, die als musikübersättigt gilt, doch noch viele Hunderte von Menschen sind, die ihren Sonntag Abend der Kunst zu opfern imstande sind. Leipzig, der an Musikkultur reichen Stadt, gebührt an der Bachschen Kunst ein ganz besonderer Anteil, und so konnten sich die fremden Gäste nicht besser einführen als mit der H moll-Messe, diesem gewaltigen, wenn nicht gewaltigsten Bauwerk der geistlichen Musik. Professor Straube brachte sie mit seinem prächtigen Chor unter Mitwirkung des Blüthner-Orchesters — die obligaten Instrumente waren z. T. durch Mitglieder des Gewandhausorchesters vertreten, an der Orgel Max Fest, Cembalo Professor Dr. Seiffert und mit Anna Stronck-Kappel Sopran, Emmi Leisner Alt, die das Agnus Dei wirklich mit tränender Stimme sang, Dr. Römer Tenor und Dr. Rosenthal Bass als Solisten — zu weihevoller Wiedergabe. Bedeutend vertiefte sich der Eindruck der Leistungsfähigkeit des Chores am folgenden Abend in dem akustisch ausgeglichneren Blüthner-Saal, wo der Bachverein das Dettinger Tedeum von Händel mit Dr. Rosenthal als ausgezeichnetem Vertreter der Basspartie zur Aufführung brachte. Der Chor klang trotz der grossen Aufgaben, die er während seines Berliner Aufenthaltes zu lösen hatte, frisch und ohne Ermüdung, und das gewaltige Ensemble bot in Präzision und Klarheit eine imposante Leistung. Den zweiten Teil des Konzerts, das dem Pensionsfond des Blüthner-Orchesters galt, bestritt S. von Hausegger mit der „Neunten", wieder sang der Leipziger Chor mit den Solisten des Vorabends.

Im benachbarten Klindworth-Scharwenka-Saal bestritt Hanna Bostroem mit wohllautender Sopranstimme, die sie jedoch wenn natürlicher noch effektvoller und in der Intonation reiner behandeln könnte, ein interessantes Programm, aus dem wir neue Lieder von Stolzenberg als hypermodern, geistvoll und vom Standpunkt des Vortrags dankbar herausgreifen.

Vor geladenem Publikum spielte Constance Pimvill ein etwas buntschillerndes Programm, das ihre Qualitäten als Geigerin in vorteilhafter Beleuchtung zeigte. Am nächsten steht ihrer Begabung das Sinnig-Ernste, wobei sie eine vor-

nehme Tongebung unterstützt, es fehlt aber die triumphierende Leichtigkeit der Virtuosität.

Auch guter Männerchor sollte in dieser abwechselungsreichen Woche vertreten sein, Professor Stange ist dem Erkschen Männer-Gesangverein ein trefflicher Führer. Wie prachtvoll klangen die Volkslieder in der Bearbeitung des Schutzpatrons. Frau Minna Ebel-Wilde sang mit der ihr eigenen rührenden Schlichtheit mehrere Lieder.

Im nachbarlichen Theatersaal tagte die Mozartgemeinde. Leider waren die mir als ausgezeichnet geschilderten Klaviervorträge von Edwin Fischer schon vorüber, dagegen hörte ich Gertrud Friede geschickt und intelligent singen. Zum Schluss gab es ein Quintett von Mozart für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott in vortrefflicher Interpretation der Herren Kammervirtuosen Fritz Flemming, Carl Essberger, Paul Rembt, Adolf Gütter, am Klavier Max Laurischkus. Wir haben viel zu selten Gelegenheit, derartige Kammermusik zu hören, die Detailwirkung der solistisch verwendeten Bläser ist für unsere nur allzusehr an orchestrale Massen gewöhnten Ohren eine sehr heilsame Regenerationskur.

Die Triovereinigung von Professor Ludwig Hirschberg, Richard Kroemer und Georges Georgesco liess sich an ihrem letzten dieswinterlichen Abend in ihrer Dreizahl nicht genügen, sie wuchs sich vielmehr, nachdem sie Beethovens op. 70 Nr. 1 und ein Trio von Godard zu Gehör gebracht, durch Hinzuziehen von Professor Max Skibicki (Kontrabass) und Licco Amar (Viola) zum Quintett aus, und zwar war es das Forellen-Quintett von Schubert, das dem Ganzen einen sonnigen, farbenfrohen Ausklang gab.

Eine andere, noch junge Kammermusikvereinigung warb am 6. März im Harmoniumsaal. Walter Meyer-Radon Klavier und Richard Kroemer Violine spielten Sonaten. Ich hörte einen Beethoven op. 30 Nr. 1, den die beiden Künstler, offenbar mit feinem Geschmack für die Intimste der Künste begabt vortrefflich spielten. Es wäre kein Opfer gewesen, auch noch Brahms und Juon von ihnen zu hören.

Wir möchten die Musikwoche nicht beschliessen, ohne dem trefflichen Cellisten August Bieler aus Braunschweig noch ein Wort warmer Anerkennung zu sagen. Ein tüchtiges, solides Können, auf künstlerisch wohlbestelltem Boden erwachsen, verdient in unsrer Zeit des musikalischen Massenbetriebes über das Alltägliche hinaus gehoben zu werden.

II.

Am 9. März trafen drei grosse Konzerte zusammen, Sinfoniekonzert der Königlichen Kapelle, eines im Dom und der Brahms-Abend von Fritz Steinbach mit dem Philharmonischen Orchester. So war die Philharmonie nur mässig besucht, was um so bedauerlicher ist, als Arthur Schnabel das Dmoll-Konzert von Brahms mit titanenhafter Grösse spielte. Voraus ging die Akademische Festouvertüre, es folgten Variationen über ein Thema von Haydn, die Cmoll-Sinfonie bildete den Schluss. Über Steinbach als Dirigenten ist Neues nicht zu berichten, er spielt auf dem wundervollen Instrument der Philharmoniker mit der Meisterschaft des Ausgereiften.

Das Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Camillo Hildebrand gab dem mit Ablauf der Saison aus Berlin scheidenden Solocellisten Fritz Reitz noch einmal Gelegenheit, seine vortreffliche Kunst solistisch auszuüben. Er spielte das prachtvoll cellomässige, an schwellender Kantilene reiche und virtuos dankbare Cellokonzert von F. Gernsheim unter Leitung des Komponisten. Vorher gab es Scheinpflugs Lustspiel-Ouvertüre, die langatmige „Jeunesse d'Hercule" von Saint-Saëns und die drei ersten Sätze aus der neunten Sinfonie von Beethoven.

Das besonders in musikpädagogischer Beziehung verdienstvolle Unternehmen von Florizel von Reuter, die sechs Bach-Sonaten und Suiten und die 24 Capricen von Paganini für die Violine allein als Grundlage aller Violinkunst an zwei Abenden vorzutragen, verdient Erwähnung. Es beweist einen grossen Aufwand an Fleiss und künstlerischem Ernst und wir stehen nicht an, als eine starke Talentprobe zu bezeichnen, wie der junge Künstler sich seiner Aufgabe entledigte, wenn auch bezüglich des Tons und der Intonation noch manche Wünsche offen blieben.

Als sehr talentvollen Geiger schätzen wir Efrem Zimbalist. Er spielte mit Joseph Schwarz die Dmoll-Sonate von Brahms, mit Marcel van Gool das Gmoll-Konzert von Bruch tonschön und in sattesten Farben. Joseph Schwarz liess sich danach erfolgreich solistisch vernehmen. Zum Schluss gab man dem Geschmack des grossen Publikums einige musikalische Miniaturen zum Besten.

Die Singakademie unter Leitung von Professor Schumann brachte die Hohe Messe zu weihevoller Aufführung. Die Chöre waren von hoher Schönheit und rein im Bachstil, die wenigen Kürzungen erwiesen sich als die Gesamtwirkung vertiefend. Das Philharmonische Orchester stand dem Chor ebenbürtig zur Seite, nicht ausnahmslos die Solisten: M. Möhl-Knabl, Else Schünemann, die hervorgehoben zu werden verdient, Anton Kohmann und A. van Eweyk. Professor Schumann mehrte mit dieser Aufführung die Verdienste der Singakademie um die Bach-Kultur.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Händels „Judas Maccabäus", durch den grossen Ausdruck der Musik sowohl für trauervolle, als besonders für heldenhaft begeisterte Stimmungen eines der bedeutendsten Werke des Meisters und hier im Wiener „Vormärz" (d. h. vor 1848) wohl am öftesten aufgeführtes Oratorium ist seit der letzten Aufführung in einem Gesellschaftskonzerte unter W. Gericke (Februar 1895) bei uns mehr in Vergessenheit geraten, daher seine Reprise am 4. März — im vierten (und letzten) „ordentlichen" Gesellschaftskonzert der Saison allseits doppelt willkommen war. Gegeben wurde das Oratorium diesmal nach der Bearbeitung von Chrysander, welcher bekanntlich im Gegensatz zu den mehr modernisierenden Übermalungen Händels in bescheidenem Masse (durch Mozart und später Robert Franz) und in radikal-kühnster Weise (durch Josef Reiter) — die Hörer von heute eher in die Zeit der Entstehung der Werke zurückzuversetzen sucht. So, wenn er die meisten Rezitative durchs alte Cembalo begleiten lässt und den Sängern manche Koloratur hinzukomponiert, während sie sich dieselben bei den Aufführungen vor 150 Jahren häufig selber improvisierten. Übrigens geschieht dies gerade in „Judas Makkabäus" durch Chrysander in so bescheidenem Masse, daß man nichts wesentliches einwenden kann, besonders, da der berühmte Händel-Biograph auch für eine bessere Verdeutschung des ursprünglich englischen Textes (von Thomas Morell) sorgte und auch vor klugen Kürzungen nicht zurückschreckte, die dann die wahren Glanzstücke umso wirkungsvoller hervortreten lassen. Nur dass dabei auch das melodisch reizende, den ersehnten Frieden im Vorhinein preisende Adur-Stück der ersten Abteilung geopfert wurde, dünkt uns nicht gerade notwendig. Chor und Orchester hatte F. Schalk wieder sorgfältigst einstudiert, daher besonders der gewaltige Eingangschor zum zweiten Teil „Fall ward sein Los!" (Dmoll) und die grossen Fugen der Schlusschöre wie immer elementar einschlugen. Nicht minder natürlich der herrliche, den ruhmgekrönten Sieger begrüssende Marschchor in Gdur, der zuerst für „Josua" komponiert und in England so überaus populär, dass ohne ihn dort wohl kaum eine grössere Festlichkeit eröffnet wird. Sehr befriedigende Leistungen boten in ihren teilweise recht schwierigen Partien die Solisten: Damen L. Claus-Neuroth (Sopran), Adrienne v. Kraus-Osborne (Alt), Herren Walter Kirchhoff (Tenor), Prof. Felix v. Kraus (Bass); die flüssigen, eine famose Ökonomie des Atems verratenden Koloraturen der beiden letztgenannten Künstler in ihren kriegerisch erregten Arien fanden sogar laute Bewunderung. Als zweiter Tenorist wirkte verdienstlich Hr. Hermann Gürtler und zwei Berufene (Prof. Dr. Mandyczewski und Prof. K. Dittrich) sassen vor Cembalo und Orgel. Endlich fügte sich auch wieder der von seinem Direktor J. Peterlini feinfühlig einstudierte Knabenchor des katholischen Jünglingsvereins „Mariahilf" harmonisch ins grosse Ganze ein, das in den feurig bewegten Sätzen durch seine gesunde Kraft auf das andachtsvoll lauschende und schliesslich stürmisch applaudierende Publikum wie ein Stahlbad gewirkt haben mag.

Diesem im grossen Musikvereinssaale so wohlgelungenen Gesellschaftskonzerte folgte am nächsten Abend

— 5. März — in demselben Raum ein „Festkonzert" des „Dürerbundes" und am 7. März ein Konzert des Wiener akademischen Gesangvereins. Der Reinertrag des „Festkonzertes" soll dem Fonds zur Erbauung eines eignen Hauses für die Vereinigung bildender Künstler und Kunstliebhaber zugute kommen, welche sich der „Albrecht-Dürer-Bund" nennt. Professor F. Gregori sprach einen darauf sinnig bezugnehmenden Prolog von dem Wiener Schriftsteller H. Glücksmann, von dem auch der Text zu einer in diesem Konzerte als Novität gebrachten sinfonischen Dichtung „Die Hexe" für Baritonsolo und Orchester herrührte, komponiert von Lio Hans, unter welchem Pseudonym — wie unsern Lesern wohl schon bekannt — eine in den koloristischen Künsten modernster Instrumentation gründlich geschulte junge Dame, Frau Lili Scheidl-Hutterstrasser, sich verbirgt. Die Schlusskatastrophe, darin bestehend, dass nach vollzogener Verbrennung der unglücklichen „Hexe" der Bischof in ihr ein dereinst von ihm verführtes Mädchen erkennend, nun selbst tot zusammensinkt, schildert ein sehr langes Orchesternachspiel mit so enormer, betäubender Schallkraft, dass niemand auf einen weiblichen Autor schliessen möchte, es wäre denn, dieser gehörte, wie Miss Ethel Smith, den Suffragetten an.

Übrigens wurde Frau Scheidl-Hutterstrasser, die sich auch sonst um den „Dürerbund" verdient macht, lebhaft gerufen, mit ihr konnte auch der Sänger des nicht eben dankbaren Baritonsolos, D. Schipper von der Volksoper, gebührenden Dank in Empfang nehmen. Aus dem sonstigen bunten Programm dieses Festkonzertes (u. a. beifällige, wenn auch nicht eben individuell bedeutsame Lieder- und Klaviervorträge von Frl. L. Ulanowsky, bezüglich dem Erbprinzen Ferdinand v. Lobkowitz bietend) ragte wie eine Säule Brahms' grossartige Cmoll-Sinfonie (Nr. 1) hervor, von einem Gastdirigenten aus Berlin, Kapellmeister Werner Wolff, mit all dem durchdringenden Verständnisse und edlem Eifer interpretiert, als er beides bereits voriges Jahr — wie diesmal an der Spitze des Tonkünstlerorchesters — gegenüber einer ganz anders gearteten, aber nicht minder grandiosen Cmoll-Sinfonie, der „Achten" von Bruckner, bewiesen. Bruckner und Brahms mit gleich hingebender Liebe überzeugend zur Geltung zu bringen: eine höchst rühmenswerte Doppelbegabung und künstlerische Unparteilichkeit, die man nicht allzu häufig antrifft.

Den würdigen Schluss des Abends bildete Saint-Saëns' gesangvolles Violoncell-Konzert in Amoll, von dem jugendlichen neuen Matador des Instrumentes, Enrico Mainardi, mit demselben stürmischen Beifall solistisch ausgeführt, wie an seinem ersten, von uns bereits besprochenen Wiener Konzertabend. Er hat seither bei uns auch noch ein zweites, erfolgreicheres Konzert gegeben, in welchem er namentlich mit Lalos Violoncellkonzert in Dmoll förmlich Furore machte, während eine neue dreisätzige Suite für Cello und Orchester von G. Orefice, „Griechischer Tempel" (edle, aber etwas spröde, stark reflektierte Programmmusik!) als Komposition weniger ansprach.

Das Konzert des „Akademischen Gesangvereins" am 7. März war als eine Art Bruckner-Jubiläum gedacht. Nicht für den Meister selbst, wohl aber für ein einzelnes Werk von ihm, mit dem er gerade vor 50 Jahren zum erstenmal in die Reihe der modernen Tonheroen ebenbürtig eingetreten: seine 1864 in Linz komponierte und damals im dortigen alten Dom erstmalig aufgeführte herrliche grosse Messe in Dmoll. Die zahllosen rein musikalischen Schönheiten dieses mit dem Herzblut des Tondichters geschriebenen Meisterwerkes verlangen geradezu auch nach einer Konzert-Aufführung und merkwürdiger Weise sollte diese erst am 30. März 1893 und auch da nicht einmal in Wien oder sonst einem Orte in Österreich-Ungarn, sondern in dem fernen Hamburg stattfinden und zwar angeregt und dirigiert durch Gustav Mahler, welcher — damals Theaterkapellmeister in der Hansastadt — ja auch zu den getreuen Schülern Bruckners zählte. Ihre erste Wiener Konzert-Aufführung aber erlebte die Dmoll-Messe in einem von Rich. v. Perger geleiteten Gesellschaftskonzerte, gleichsam als Trauerfeier für den kurz zuvor — am 11. Oktober 1896 — verstorbenen Meister. Die jetzige, vom Universitäts-Musikdirektor Pawlikowsky geleitete, gehört zu den besten, denen wir je beigewohnt. Über die feuereifrigen Chorleistungen seiner lieben „Gaudeamuser" — wie er dereinst als Universitäts-Lektor die Studenten gemütlich nannte — hätte sich Bruckner selbst gefreut, nicht minder über den sie unterstützenden Damenchor des akademischen Wagner-Vereins, das Konzertvereinsorchester und Professor G. Valker an der Orgel. Über den Solisten hätte er wohl — wie auch Schreiber dieses — den Herren H. Gallos (Tenor) und Dr. N. Schwarz (Bass) vor den Damen E. Kaiser (Sopran) und V. Müller (Alt) den Vorzug gegeben. Als Komposition übte Bruckners Dmoll-Messe, die man neben der noch grossartigeren in Fmoll und der herberen, streng kirchlichen in Emoll vielleicht seine poesievollste, liebenswürdigste nennen könnte, wieder — mindestens auf jeden Wissenden — einen wahrhaft herzbezwingenden Eindruck: vom inbrünstig frommen Kyrie an — durch seinen Anfang an jenen eines Lieblingswerks Bruckners, Mozarts „Requiem" erinnernd — bis zum verklärten Ausklingen des Friedensgebetes („Dona nobis pacem") im „Agnus". Und in der Mitte, sich gewaltig auftürmend, als eigentlicher Höhepunkt des Ganzen — gerade wie in der Fmoll-Messe — das felsenfeste „Credo" mit der wunderbar schönen, ergreifenden musikalischen Ausdrückung der Menschwerdung (Et incarnatus), Kreuzigung und Grablegung (crucifixus et sepultus) und Auferstehung (Et resurrexit), woselbst ein schier unwiderstehlicher Zug aus dem Orgelpunkt des Orchesters heraus das Wunder schildert . . . Als grösster Gegensatz bald daraus das liebliche, einschmeichelnd melodiöse Benedictus, zwischen „Sanctus" und „Hosanna" wie ein stiller Bergsee inmitten von Felsmassen eingebettet! Der Brucknerschen Messe ging in diesem Konzert voran: die unverwüstliche Oberon-Ouvertüre, dann eine sehr bemerkenswerte Novität „Meine Göttin" nach Goethe klangschön und kunstvoll für Männerchor und Orchester gesetzt von Wilhelm Berger (erste Aufführung in Wien), endlich Schuberts geniale „Allmacht" in der oft bewährten höchst wirkungsvollen Bearbeitung Liszts für Tenorsolo (wieder Hr. Gallos) Männerchor, Orgel und Orchester. Diesmal gleichsam das denkbar würdigste Portal zu dem majestätischen gothischen Dom, den Bruckner aus Tönen in seiner Dmoll-Messe errichtet.



Ein Brief Richard Wagners an Arrigo Boito aus dem Jahre 1871

Die Erstaufführung von Wagners Parsifal in Italien veranlasst die „Rassegna Contemporanea", einen Brief Richard Wagners abzudrucken, den dieser nach der ersten Aufführung einer Wagner-Oper in Italien — des Lohengrin in Bologna — an Arrigo Boito gerichtet hat. Der Brief ist vor mehr als vier Jahrzehnten von seinem Empfänger ins Italienische übersetzt und veröffentlicht worden, seitdem aber in Vergessenheit geraten. Wagner spricht zunächst darüber, dass seine Werke in Deutschland fast nie so aufgeführt worden sind, wie es eigentlich seinen Absichten entsprach, und dann lautet der Brief, wenn man den Text Boitos ins Deutsche zurückübersetzt, folgendermassen: „Mich reizte der anziehende Gedanke, mich an den künstlerischen Instinkt Ihrer Landsleute zu wenden, nicht wenig, um endlich die Befriedigung zu geniessen, eine Kunstoper mit zarter Sorgfalt aufgeführt und mit zartem Sinn aufgenommen zu sehen. Aber ein widriges Geschick hat mich lange gehindert, nach Italien zu pilgern wie Goethe. Und Goethe klagte in Italien darüber, dass er seine dichterische Muse mit der deutschen Sprache quälen müsse, und schon schien es ihm, als ob die italienische Sprache seinen Schmerz sanft gelindert habe. Und die Gründe, die ihn dann seufzend und traurig in unsere nordische Heimat zurücktrieben, kann man nur in persönlichen Lebensumständen auffinden. Wie ich oft in Italien ein neues Vaterland gesucht habe und wie ich immer wo anders hingezogen wurde, das kann ich mir im Inneren meiner Seele wohl klar machen. Vielleicht wird Ihnen das Folgende erklären, was ich meine. Als ich nach Italien kam, hörte ich auf den Plätzen nicht mehr die einheimischen Volkslieder erklingen, die Goethe entzückt hatten. Ich hörte die Arbeiter abends beim Heimwege nur noch Bruchstücke aus gekünstelten Opern in leichtem Rhythmus singen, die, wie ich glaube, weder von dem kecken männlichen Geiste Italiens noch von dem reizvollen weiblichen Genius Ihres Volkes inspiriert sind. Vielleicht aber machte eine krankhafte Düsterkeit mich damals überempfind

lich. Sicherlich ist das, was meine akustische Phantasie in Italien zu empfindlich machte, tief begründet. Ob es ein Dämon oder ein Genius ist, was einen in den entscheidenden Stunden des Lebens beherrscht, weiss ich nicht, aber Tatsache ist, dass ich nach dem Aufbruche von Spezia, wo ich die Idee zu meiner Rheingoldkomposition konzipiert hatte, sogleich in meine dunkle Heimat zurückkehrte, um mich diesem gewaltigen Werke zu widmen. Es ist schon bemerkt worden, dass die charakteristische schöpferische Gabe eines Volkes sich eher da findet, wo die Natur sich geizig zeigt, als da, wo sie ihre Gaben verschwenderisch ausstreut. Dass die Deutschen seit hundert Jahren einen so bedeutenden Einfluss auf die Vervollkommnung der Musik gewonnen haben, die sie von den Italienern überkommen haben, leuchtet auf viele Weisen ein (wenn man diese Tatsache physiologisch betrachten will) und folgt u. a. daraus, dass sie mangels hervorragender Begabung im Gesange sich mit tiefem Ernste der tonalen Seite der Kunst haben widmen müssen, ähnlich wie ihre religiösen Reformatoren, die die Religion des heiligen Evangeliums reinigten, den blenden Glanz kirchlichen Pompes verliessen, um sich dem reinen Spiritualismus der Seele zu widmen. Auf diese Weise vom Zauber des Schönen und der Form befreit, drängen wir, nach der erhabenen Unkörperlichkeit des Geistes strebend, frei nach einer idealistischen Weltauffassung. Dennoch verrät ein geheimes Streben, dass wir noch nicht das ganze Wesen der Kunst besitzen, eine innere Stimme sagt, dass das Kunstwerk am Ende etwas Vollkommenes werden will, das auch die Sinne befriedigt, das jede Faser des Menschen erschüttert und ihn wie ein Strom der Freude hinreisst. Es ist offenbar, dass germanische Mütter aus ihrem Schosse erhabene Geister zur Welt bringen, aber es ist noch abzuwarten, ob die intuitiven Fähigkeiten des deutschen Volkes der Werke würdig sind, die diese edlen Abkömmlinge auserlesener Mütter hervorbringen. Vielleicht ist eine neue Vermählung der Genien der Völker nötig, und in diesem Falle könnte uns Deutschen keine schönere Liebeswahl lächeln, als die Vereinigung des italienischen Genius mit dem deutschen. Wenn mein armer Lohengrin der Herold dieses idealen Bundes sein sollte, wäre ihm tatsächlich eine denkwürdige Sendung als Bote der Liebe zugefallen. Eine solche Hoffnung könnte neu in mir erwachen, der ich aus tiefstem Herzen dankbar bin für den grossen rührenden Eifer, den meine italienischen Kollegen bei dieser schönen Verpflanzung meiner Oper bezeigt haben, einen Eifer, den ich, gewitzigt, wie ich durch viele Erfahrungen bin, bis in seine kleinsten Einzelheiten zu schätzen weiss. Entnehmen Sie aus diesen meinen, vielleicht übertriebenen Ausführungen, welche Wichtigkeit ich einem solchen Ereignisse beilege, und wie sehr ich die Tüchtigkeit aller jener edlen Künstler und Kunstfreunde anerkenne, denen ich diesen neuen Lebensmut gebenden Erfolg verdanke.

Ein herzlicher Gruss von Ihrem

Luzern, am 7. November 1871. Richard Wagner."



Neue Freundesbriefe über Schubert

Otto Erich Deutsch hat zum Zwecke seines grossen Schubert-Werkes eine Fülle von neuen Zeugnissen und Urkunden über den Meister gesammelt, die in dem demnächst erscheinenden Dokumentenbande zur Veröffentlichung gelangen sollen. Inzwischen macht er in dem jüngsten Hefte des „Merkers" aus dem reichen Schatze seiner Sammlungen anziehende Mitteilungen über neue Freundesbriefe, die über Schubert sprechen und oft sehr anschauliche Eindrücke von seinem Tun und Wirken geben. Es sind vor allem auch Briefe aus dem mit den Wiener Schubertianern verbündeten Linzer Kreise idealistischer Jünglinge. So schreibt sein ehemaliger Schulkamerad Anton Holzapfel an einen anderen, Anton Stadler, der nach Linz übergesiedelt war, am 22. Februar 1822 über den Tonkünstler: „Schubert hat, was man sagt, bruit gemacht und wird ebenfalls, was man sagt, einen sort machen. Ich sehe ihn selten, wir taugen auch nicht so sehr zusammen, da seine Welt eine ganz andere ist und sein muss. Sein etwas schroffes Wesen kommt ihm sehr zustatten und wird ihn zum festen Mann und reifen Künstler bilden; er wird der Kunst würdig sein." Im Jahre 1825 ging Schubert mit Vogl nach Oberösterreich, und von diesem — seinem dritten Aufenthalte daselbst — berichten schöne Briefe seines Freundes Ottenwalt und seiner Frau Marie an deren Bruder Josef v. Spaun. Am 19. Juli schreibt Ottenwalt aus Linz: „Wir geniessen eine angenehme Zeit und möchten Dich so gerne sie mit geniessen lassen. — Schubert ist hier bis itzt allein. Er kam Freitag zuerst zu uns, ging aber nachmittags gleich nach Steyregg (Schloss des Grafen Ungnad von Weissenwolff). Von da kam er heute morgen wieder an und wird hoffentlich etliche Tage hier zubringen, bis ihn Vogl, vermutlich gegen Ende diese Woche, nach Steyr abholt. Schubert sieht so gesund und kräftig aus, ist so gemütlich heiter, so freundlich mitteilend, dass man innige Freude daran haben muss. Er bezieht heute das Zimmer, wo Du eine Zeitlang Dein Nachtquartier aufgeschlagen hattest. Da wird heute sein Koffer hingebracht, ein Tisch zum Schreiben eingerichtet, er wird mit Büchern versehen u. dgl. Ich bin Dir ordentlich stolz auf diesen Gast und jede Liebe und Ehre, die wir ihm erzeigen, gilt zugleich Dir. Wie gar herrlich wäre es, hätten wir Dich hier. Aber eine grosse Freude macht es mir, dass Schubert, da Du nicht hier bist, doch unter uns so heimlich zu sein scheint; er hat heute nach Tisch sogar einiges von seinen Märschen mit Marien gespielt. Von seinen Liedern, sagt er uns, sind seither einige aus Scotts „Fräulein vom See" entstanden. Übrigens hat er in Gmunden an einer Sinfonie gearbeitet, die im Winter in Wien aufgeführt werden soll. Sie ist aber bis heute weder dort noch anderswo gespielt worden, weil die Handschrift auf unerklärte Weise abhanden kam. Es war die wahrscheinlich sehr bedeutende „Gasteiner Sinfonie".

Etwa eine Woche darauf berichtet Ottenwalt seinem Schwager wieder voller Freude über den werten Gast. In heller Begeisterung schildert er die Wirkung seiner neuen Tonwerke und zeichnet dann ein fesselndes Bild von Schuberts menschlicher Persönlichkeit. „Schubert war so freundlich, so mitteilsam, nicht bloss gegen Max (v. Spaun), was sich wohl versteht, aber auch gegen uns; es war Max und ich, Marie und Mama, die zwischen 10 und 11 Uhr sich zurückzog. Wir sassen bis nicht weit von Mitternacht beisammen und nie hab' ich ihn so gesehen, so gehört — ernst, tief und begeistert. Wie er von der Kunst sprach, von Poesie, von seiner Jugend, von Freunden und anderen bedeutenden Menschen, vom Verhältnis des Ideals zum Leben und dgl. — Ich musste immer mehr staunen über diesen Geist, dem man nachsagte, seine Kunstleistung sei so unbewusst, ihm selbst oft kaum offenbar und verständlich usw. Und wie einfach war das alles. — Ich kann nicht reden von dem Umfang und einem Ganzen seiner Überzeugung — aber Blicke einer nicht blos angeeigneten Weltansicht waren das, und der Anteil, den edle Freunde daran haben mögen, benimmt der Eigentümlichkeit nichts, die sich darin verkündet."



Aus Mozartschen Familienbriefen

Ludwig Schiedermair, der sich die Aufgabe gestellt hat, den gesamten Schatz der Briefe Mozarts und seiner Familie zum ersten Male vollständig und zuverlässig zu veröffentlichen, brachte dieses grosse Werk jetzt zur Vollendung, indem er bei Georg Müller in München den früher erschienenen eigenen Briefen des Meisters die des Vaters Leopold Mozart und der übrigen Familie in zwei stattlichen Bänden folgen liess.*) Dabei ist es ihm gelungen, eine Anzahl neuer Briefe Leopold Mozarts und seiner Frau ans Licht zu ziehen, die eine Fülle von interessanten und charakteristischen Mitteilungen enthalten. In einigen Briefen an den Sohn, die aus dem Herbste des Jahres 1777 stammen, erzählt Leopold Mozart von einem Gastspiele, das Meister Haydn am erzbischöflichen Hofe in Salzburg gab. „Heut frühe war Prob im Theater. Haydn muste zur Zayre zwischen Musiken unter die Ackt machen, schon um neun Uhr kam einer nach dem andern, nach 10 Uhr fieng sie an und gegen halbe zwölf Uhr wurden sie erst fertig." Was Leopold Mozart von der Anerkennung erzählt, die der Erzbischof dieser

*) „Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair" (vier Bände, 1913–1914, München und Leipzig bei Georg Müller).

Leistung Haydns spendete, das ist für die Stellung des Künstlers zu jener Zeit ungemein bezeichnend. „Die Zwischenmusik von Haydn war so gut, dass ihm der Erzbischof die Ehre angetan bey der Tafel zu sagen: er hätte nicht geglaubt, dass der Haydn so was zu machen im Stande wäre: er sollte statt Bier nichts als Burgunder trinken. Was ist doch dies für eine Rede! Ehre und Unehre! wieder ein — wasch mir den Beltz usw." Das „dicke Ende", wie man zu sagen pflegt, kam nach: kurz darauf hatte Leopold Mozart dem Sohne zu berichten: „Wie ich höre soll der Haydn für die schöne Musik nur 6 bairische Taler vom Erzbischof bekommen haben (Che generosità!)." Von demselben Erzbischof erzählt Leopold von Mozart in einem anderen Briefe an seinen Sohn auch ein Geschichtchen, das auf sein Verhältnis zu Mozart selbst ein Licht wirft. Als der junge Mozart Salzburg verlassen hatte, kam der Erzbischof in einem Gespräche mit seinem Obersthofmeister hierauf zu sprechen. Vater Mozart erzählt die Szene folgendermassen: „Da er (der Obersthofmeister) dem Erzbischof seine Aufwartung machte, sagte solcher zu ihm: Nun haben wir eine Person weniger bey der Musik. Er antwortete ihm: Euer Hochf. gd. haben einen grossen Virtuosen verloren. — Warum? sagte der Fürst. — antwort: Er ist der grösste Clavierspieler, den ich in meinem Leben gehört, bey der violin hat er Euer Hochf. gd. gute Dienste getan und war ein recht guter Componist. Der Erzbischof schwieg still und konnte kein Wort darauf sagen."

Rundschau

Konzerte

Cassel Das von den Mitgliedern der hiesigen Königlichen Theaterkapelle im Dezember veranstaltete dritte Abonnementskonzert dieses Winters brachte als Hauptwerk die hier bis dahin noch unbekannte dritte Sinfonie (in D moll) von Heinrich Zöllner unter des Komponisten Leitung zu Gehör. Zöllner nennt seine neue Schöpfung „Im Hochgebirge", er hat sich darin also eine interessante Aufgabe der Programmmusik gestellt, deren Lösung ihm auch im allgemeinen wohlgelungen ist. Um die Allgewalt des Hochgebirges und die mächtigen Eindrücke alpiner Erscheinungen zu illustrieren und zu charakterisieren, waren Härten in der musikalischen Gestaltung nicht zu vermeiden. Häufige Modulationen, starke Dissonanzen und kühne thematische Arbeit spielen bei der Schilderung von Vorgängen in der Alpenwelt eine grosse Rolle. Neben vielen realistischen und bizarren Stellen enthält die Sinfonie aber auch poetische und melodisch schöne Satzteile. Der erste Satz bringt als erstes Thema das emporsteigende Bergmotiv: Der Wanderer, durch die Hochtäler emporsteigend, erblickt einen Alpenrosenhain, und hier erscheint ein blühendes zweites Thema. In der Durchführung finden wir die beiden Hauptthemen in der verschiedenartigsten Beleuchtung wieder, bis zum Schluss das Hauptthema, von herben Dissonanzen durchströmt, scharf und kantig erklingt, wie die Felszacken eines Gebirgsgipfels. Recht stimmungsvoll ist der zweite Satz (molto Adagio): der Wanderer fühlt sich, auf der Höhe angekommen, zu feierlicher Andacht gestimmt. Dann aber fällt sein Blick in die grausige Tiefe, und hier bringt der Komponist als zweites Thema des Adagios das Hoch-Duncan-Motiv, das später dem schaukelnden Motive der „schwarzen Schmetterlinge" gegenübergestellt wird. Das Scherzo ist eine Spukszene von Alpenteufel und Alpenfeen. Der folgende Adagiosatz illustriert die Öde und Einsamkeit. Das kurze Thema wird vielfach variiert, und die letzte Variation wird zu einem kunstvollen Finale ausgebaut. Das interessante Werk wurde recht beifällig aufgenommen. Ausser dieser Sinfonie wurden von 8 Kammermusikern der Theaterkapelle Schuberts F dur-Oktett und von dem Pianisten R. Burmeister die Wanderer-Fantasie von Schubert-Liszt, sowie einige Chopinsche Sachen gespielt. Im 4. Abonnementskonzert im Januar gelangte Tschaikowskys prächtige pathetische Sinfonie (H moll) unter Herrn Kapellmeister Prof. Dr. Beiers Leitung in hervorragender Weise zu Gehör.

Als Solistin trat Frl. Edith v. Voigtländer mit einer Cremona-Geige aus den Werkstätten der Neu-Cremona-Gesellschaft zu Berlin auf. Der Ton der Geige ist voll und schön, wenn ihm auch noch etwas von dem Zauber der alten berühmten italienischen Geigen fehlt. Die tüchtige Violinistin spielte mit dem Kölner Cellisten Prof. Friedr. Grützmacher das Konzert für Violine und Violoncello (op. 102) von Brahms. Hinsichtlich der Oratorienmusik bildete die Aufführung von Liszts „Christus", der hier in Cassel zum ersten Male erschien, seitens des Philharmonischen Chores unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Dr. Pauli ein hervorragendes musikalisches Ereignis dieses Winters.

Prof. Dr. Hoebel

Dessau Die letzten drei Abonnementskonzerte der Herzoglichen Hofkapelle vermittelten unter Generalmusikdirektor Mikoreys feinsinniger Leitung an reinen Orchesterstücken die C moll-Sinfonie Nr. 3 von Saint-Saëns, die „Bergsinfonie" von Liszt, „L'apprenti sorcier" von Paul Dukas, Webers Oberon-Ouvertüre, Beethovens „Fünfte" und Sibelius hochinteressante D dur-Sinfonie (Nr. 2). Sie alle erfuhren eine gediegene Wiedergabe. Als Solisten hörten wir im ersten der drei Konzerte den zur Zeit vielleicht bedeutendsten Cellomeister Pablo Casals aus Madrid, der Antons Dvoráks H moll-Cellokonzert op. 104 wundervoll spielte. Was man bei solchen solistischen Leistungen für gewöhnlich als Attribute der Kunst ansieht, die Fingertechnik, Bogenführung usw., dass alles vergass man bei solch einem künstlerisch vollabgeklärten Vortrag, den man als wirkliche Kunstoffenbarung in höchster Potenz ansprechen musste. Aus dem wundervollen Instrument sprach und sang eine echte Künstlerseele, die für all ihre Regungen in jedem Augenblicke den überzeugendsten, ergreifendsten Ausdruck fand. Im zweiten Konzert spielte Alexander Petschnikoff in seiner meisterlichen Art zunächst das Violinkonzert (op. 38) von G. Noren, ein hochinteressantes und künstlerisch bedeutsames Werk mit etwas exotischem Einschlag, und dann im Verein mit seiner Gattin Mozarts köstliches B dur-Duo für Violine und Bratsche allein. Ludwig Wüllner bot in demselben Konzert Wildenbruchs „Hexenlied" mit der Musik M. Schillings' mit überwältigendem Ausdruck. Der Instrumentalsolist des letzten Konzertes war Paul Juon, der den Klavierpart in seiner Kammersinfonie op. 27 zu bester Geltung brachte. An demselben Abend sang Marcella Röseler Beethovens „Ah! perfido"-Arie überaus anerkennenswert. Die Programme der beiden in Frage kommenden Kammermusikabende füllten in gediegenem Spiel Paul Juons Rhapsodie für Klavier, Violine, Viola und Cello, Mozarts G moll-Klavierquartett, Beethovens Streichquartett op. 74 (Harfenquartett) und Tschaikowskys A moll-Klaviertrio. Als Gesangssolisten waren Heinrich Randebrock und Elisabeth Hoffmann-Magdeburg mit Erfolg künstlerisch tätig. Künstlerisch Erlesenes boten ein Gura-Mikorey-Liederabend am 12. Januar, ein Lauten-Liederabend Robert Kothes am 31. Januar und ein Klavierabend von Télémaque Lambrino am 7. Februar.

Ernst Hamann

Detmold Wenn ich die wichtigsten musikalischen Darbietungen in der lippischen Residenz erwähnen soll, so möchte ich wiederum in erster Linie der Konzerte des „Detmolder Männerchors" gedenken, der unter zielbewusster Leitung wertvolle Musik fördert und pflegt. Clemens Grossjohann ist ein selten begabter Dirigent, das zeigte sich beim I. Konzert des neugegründeten „Detmolder Frauenchors", welcher über famoses Stimmmaterial verfügt und wohl noch manche künstlerische Grosstat vollbringen wird. Der Oratorienverein unter Weweler brachte Händels „Saul" in entsprechender Weise heraus und bot auch in einem Wohltätigkeitskonzert gute Leistungen. Mit den Solisten scheint er aber diesmal kein Glück gehabt zu haben. Professor Marteau gab mit Weweler einen glänzend verlaufenen Sonatenabend, Ludwig Wüllner sang und rezitierte unter wertvoller Assistenz von Wolfgang Ruoff und Musikdirektor Hubert gab 3 Sinfoniekonzerte, wovon besonders das letzte durch die Mitwirkung des hervorragenden Berliner Cellisten Willi Deckert zu interessieren wusste. Dieser brachte Dvoráks Cellokonzert op. 104 einwandfrei zum Vortrag. Gleichzeitig wurde des Frankfurter Musikdirektors Karl Kämpferts Rhapsodie „Der Mai" zum erstenmal aufgeführt und gefiel mir sehr. Der Bariton Waschow-

Düsseldorf vermochte ebensowenig wie sein Stimmkollege Beegemann aus Berlin, der im Bildungsverein sang, allzusehr zu begeistern. Der durch seine Kirchenkonzerte sich verdient machende Musikdirektor Vehmeyer gründete einen neuen Kirchenchor, der sich der Pflege Bachscher Musik widmen wird. Und zum Schluss will ich noch verraten, dass des einheimischen Komponisten August Wewelers neuestes Werk, das Oratorium „Die Sintflut", im II. lippischen Musikfest an den diesjährigen Pfingsttagen aus der Taufe gehoben wird. David Eichhöfer

Dortmund Das erste Konzert des Lehrergesangvereins fand unter dem neuen Dirigenten Hermann Abendroth statt. Das Programm brachte in guter Ausführung u. a. auch hier noch unbekannte Chöre von M. Neumann, H. Kaun und Andreae. Tilly Cahnbley-Hinken erfreute durch den Vortrag älterer und neuerer Lieder. Die Singakademie unter Robert Schirmer bot in ihrem zweiten Vereinskonzerte ausser einer Anzahl kleinerer Chöre die doppelchörige Motette „Der Geist hilft" von J. S. Bach und den achtstimmigen Psalm „Richte mich nicht" von Mendelssohn, mit deren Wiedergabe sie Anerkennenswertes leistete. E. Forchhammer war hier der Solist, der u. a. auch einige Lieder des hiesigen Komponisten Theo Schäfer unter starkem Beifall zum Vortrag brachte. Das dritte Konzert der Musikalischen Gesellschaft war ein Hugo Kaun-Abend, dem der Komponist anwohnte. Zum Vortrag kamen eine Passacaglia und eine Suite für zwei Klaviere, verschiedene Klavierstücke, mehrere Chöre und Lieder, interessant gearbeitete aber nicht sehr erfindungsstarke Kompositionen. An die Wiedergabe machten sich mit künstlerischem Gelingen verdient ausser dem Komponisten die Pianistinnen Hedwig Kreitz, Vida Llewellyn, die Sopranistin A. Reichner-Feiten und der Chor der Musikalischen Gesellschaft unter seinem Dirigenten C. Holtschneider. Im dritten Solistenkonzert des Philharmonischen Orchesters unter Blüthner hörten wir erstmalig das erste der Brandenburgischen Konzerte von Bach und die im Ausdruck etwas akademisch gehaltene aber wirkungsvolle Ouvertüre „Lebensfreude" von Georg Schumann. Ausgezeichnete Eindrücke hinterliess der Mailänder Cellist Enrico Mainardi mit dem Vortrage der Dmoll-Suite von Bach und des Konzerts von Dvorák. — Novitäten der letzten Sinfoniekonzerte (13—19) waren eine fein gearbeitete Suite im alten Stile und eine Ddur-Sinfonie des hiesigen Komponisten G. Rosenbaum. Das 14. Sinfoniekonzert dirigierte Hofkapellmeister Sahla; neben Brahmsens Ddur-Sinfonie erschien hier die Sinfonie concertante von Mozart. (Solisten: Schmidt-Reinecke und A. Pörsken.) A. Bruckners romantische Sinfonie stand im Mittelpunkte des 15. Sinfoniekonzertes. Das 16. dieser Konzerte war mit der Don Juan-Ouvertüre, der Jupiter-Sinfonie und dem Waldhornkonzert (Rich. Sell) Mozart gewidmet. Im 17. Sinfoniekonzert spielte das Orchester nach langer Zeit einmal wieder die pathetische Sinfonie von Tschaikowsky. In der Wiedergabe des Lalo-Konzerts erwies sich Georges Georgesco als technisch und musikalisch gediegener Cellist. Mit dem 18. Sinfoniekonzerte begann der diesjährige Beethoven-Zyklus. Die Sinfonien, bis jetzt waren es die beiden ersten — werden in chronologischer Folge geboten. Daneben erschienen die Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses", das Esdur-Sextett und das Gdur-Klavierkonzert, ausgezeichnet durch Walter Jäger, einen Schüler C. Ansorges, gespielt. — Im 45. Orgelkonzert führte sich W. Nagel aus Esslingen mit dem Vortrage der Esdur-Fuge von J. S. Bach aus Esslingen mit dem Vortrage der Esdur-Fuge von J. S. Bach, der Chromatischen Fantasie von Thiele und moderner Orgelstücke vorteilhaft ein. M. Lydia Günther sang Lieder von Bach, Schubert, H. Wolf u. a. — Die beiden Kammermusikkonzerte von Jul. Janssen im Kasino brachten die beiden Trio op. 97 und op. 101 von Beethoven und Brahms, das Concert pathétique für 2 Klaviere von Liszt, vier Choral-Vorspiele von Bach-Busoni und Lieder verschiedener Meister. An der anerkennenswerten Ausführung waren ausser dem Veranstalter beteiligt der Geiger C. Körner, der Cellist C. Piening, der Pianist Harry Neuhaus und die Sängerinnen M. M. v. Goetz und Anna Kardoff. Fr.

Gera Die verschiedenen Gastdirigenten, die als Bewerber für den Hofkapellmeisterposten auftraten, brachten in das Musikleben hier eine lebhafte Bewegung. Im Pensionsfondskonzerte der Fürstlichen Kapelle stellte sich Kapellmeister Elsmann aus Dresden vor, der mit dem Halleschen Opernensemble früher mehrfach hier gewesen ist. Die Ouvertüre zum Freischütz und der Römische Carneval (Berlioz), sowie das Waldweben aus Siegfried lagen ihm günstiger als die Deutung der 8. Sinfonie von Beethoven. Immerhin wurde sein Direktionstalent gebührend gewürdigt. Kammermusiker Schmidt führte das St. Saënssche Cellokonzert und kleinere Stücke von Davidoff und Popper erfolgreich vor. Im musikalischen Verein vermochte Dr. Wolf aus Frankfurt a. M. mit Beethovens 8. Sinfonie und kleineren Wagnerschen Werken nicht weiter zu interessieren, auch Kapellmeister Avril ebendaher hatte mit der in einer Matinée dargebotenen Eroica, Liszts Tasso und Scheinpflugs Lustspielouvertüre keinen unbestrittenen Erfolg. Das von ihm in einem späteren Konzerte Gebotene: Haydns Ddur-Sinfonie (Londoner), 2 Sätze aus Schuberts Rosamundenmusik und die 3. Leonorenouvertüre von Beethoven konnten das Urteil nicht wesentlich verändern. Dagegen war sein Klaviersolospiel mit Werken von Schumann, Chopin und Tschaikowsky ein künstlerisch bedeutendes Ereignis. Die beiden Frankfurter wurden aber durch die hervorragende Direktionsbegabung des inzwischen zum Hofkapellmeister ernannten Herrn Heinrich Laber aus Nürnberg in Schatten gestellt. Unter seiner Leitung war das Spiel der Fürstlichen Kapelle vortrefflich. Das zeigte sich in der 5. Sinfonie (Fmoll op. 34) von Heinrich XXIV. Fürsten Reuss, die mit ernster Würde in Brahmsschem Geiste einhergeht, sich als klassische Arbeit kundgibt und durch inneren Zusammenhang der Teile (in 3 Sätzen wiederkehrendes und verschiedentlich verarbeitetes Hauptmotiv) besonderes Interesse erregt. Auch Schillings Vorspiel zum 3. Akte des „Pfeifertags" und die Ouvertüre zu Smetanas „Verkaufter Braut" waren glänzende Leistungen. Solistisch wirkten: Frau Plaschke-von der Osten, Kammersängerin aus Dresden, in dem d'Albertschen Stimmungsbilde: „Wie wir die Natur erleben" (op. 24) sowie in Liedern von Brahms, d'Albert und Rich. Strauss durch ihr klangreiches Organ und beseelten Vortrag; Professor Karl Flesch aus Berlin, der in der Wiedergabe von Mozarts Adur-Konzert und der Chaconne von Bach sich technisch wie künstlerisch gleich hervorragend zeigte; endlich Kammersänger von Raatz-Brockmann aus Berlin, dessen Hauptnummer, die „4 ernsten Gesänge" von Brahms op. 121, einen tiefen Eindruck hinterliessen. Die beiden Volkssinfoniekonzerte erregten lebhaft das wohlige Gefühl des Musikgeniessens in den Zuhörern. Labers Leitung hatte dies bewirkt. An Sinfonien gab es Beethovens zweite und sechste und Hans Hubers Adur op. 134. Letztere gefiel namentlich in den Mittelsätzen: dem ländlichen Allegretto grazioso und dem melancholischen Adagio. Daneben erklangen Mozarts Kleine Nachtmusik, die Vorspiele zu Tristan, zu den Meistersingern und die Oberonouvertüre. Solistisch wirkten Hofkonzertmeister Blümle mit Mozarts Esdur-Konzert und der Beethovenschen Ddur-Romanze, sowie Kammermusiker Schmidt mit den Variationen über ein Rokokothema für Violoncello von Tschaikowsky op. 33 und mit Kol Nidrei von Bruch; sie zeigten sich wieder als bedeutende Vertreter ihrer Instrumente. In der Kammermusik ist das Streichquartett dasselbe geblieben (Hofkonzertmeister Blümle, Kammermusiker Görner, Zährl, Schmidt) nur als Klavierspieler ist Anatol von Roessel, der sich in seiner Bedeutung hier schon in eigenen Konzerten hervorgetan hat, neu eingetreten. Es fand bis jetzt ein Abend statt mit Schuberts Esdur-Quartett op. 125 Nr. 1 und dem Klaviertrio op. 32 von Arensky. Dazwischen spielte Blümle die Sonate Adur op. 13 von Fauré. Die Vorführung, der wir nicht beiwohnen konnten, wird künstlerisch hoch bewertet und namentlich bei Arensky „verblüffende Bravour und energische, kunstbewusste Hingabe" von der hiesigen Kritik hervorgehoben. Im Konzerte des Geraer Damenchors, der sich unter Leitung der geschätzten Gesangspädagogin Frl. Gertrud Müller grossen Ansehens erfreut, erweckte namentlich ein Werk von Hans Gál (Wien) „Von ewiger Freude" für Frauenchor mit Solostimmen, Orgel und 2 Harfen, lebhaftes Interesse. Professor Straube (Leipzig) spielte die Orgel und tat seine Meisterschaft noch durch einen Vortrag von Bachs „Passacaglia" Cmoll und den „Variationen von Liszt über den Basso continuo des ersten Satzes der Bachschen Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" ganz besonders dar.

Paul Müller

Karlsbad i. B. Obwohl die eigentliche musikalische Saison in der Sprudelstadt Karlsbad in den Sommermonaten ihren Glanzpunkt erreicht und obwohl die sommerlichen Sinfoniekonzerte abwechslungsreichere Vortragsordnungen zu bieten vermögen, bildet sich immer mehr und mehr auch die Wintersaison zur Konzertzeit heraus, welche an Manigfaltigkeit im Programme nicht zurücksteht und insoferne noch grösserem Interesse begegnet, als im Winter Künstler von bedeutendem Namen zur Mitwirkung herangezogen werden. Bisher hörten wir hier erstmalig Eugen d'Albert, die kgl. württembergische Kammersängerin Frau Anna Kaempfert, den Tenor Kertész und den Kontrabassisten Madensky. Über d'Albert und Frau Kaempfert zu berichten ist wohl überflüssig, da beide längst anerkannte Leistungen bieten. Mit Interesse wurde der Tenor Kertész erwartet, für den stark Reklame getrommelt ward. Kertész besitzt wohl eine weiche Stimme, doch hat seine Singmanier wenig zugesagt. Sein viel zu oft angewandtes Falsettieren wirkt ermüdend. Eine aparte Erscheinung am Konzertpodium war das Auftreten des Hofopernorchestermitgliedes und Prof. an der Wiener Akademie, Madensky als Solist am Kontrabasse. Madensky spielt auf einem Streichbasse normaler Grösse — nicht auf einem kleinen Instrument — mit virtuoser Technik und tragender Tongebung. Sein Spiel fand hier grossen Beifall.

Eine Uraufführung gab es auch: Ein junger Wiener Musiker, Otto Schulhof, kam mit zwei Bruchstücken, einem „Fanzösischen Tanz" und einem „Intermezzo" aus der Pantomime „Pierrot träumt", zu Worte. Beide Stücke sind altfranzösischer Art nachgebildet und recht interessant sowie gut musikalisch behandelt. Zur Erstaufführung kam u. a. Pfitzners Ouvertüre zum Weihnachtsmärchen „Das Christ-Elflein". Die Ouvertüre konnte nicht erwärmen. Dasselbe Los war dem Poëme symphonique „Les Eolides" von César Franck beschieden, welches ebenfalls zur Erstaufführung kam und wegen des trockenen Stiles abfiel. Viel Beifall fand E. v. Dohnanyis geistvolle Orchestersuite op. 19, in welchem Werke ganz besonders die Variationen zu dem eigenartig periodisierten Thema zusagten. Bruckners „Dritte" und G. Mahlers „Erste" wurden förmlich mit Jubel aufgenommen. Das städt. Orchester unter der ausgezeichneten Leitung des Musikdirektors Robert Manzer ist eifrig bei der Sache, gediegene Aufführungen zu bieten.

M. Kaufmann

Kopenhagen Der Kopenhagener Berichterstatter, wenn er ehrlich und etwas tiefer suchend ist, muss immer mit einem Seufzer anfangen — nämlich darüber, dass es im Musikleben der dänischen Hauptstadt stetig an grossen Orchesterkonzerten und Kammermusikaufführungen fehlt. Konzerte hat es in der vergangenen Hälfte der Saison in Hülle und Fülle gegeben — darunter gewiss auch manche, die schöne und unterhaltende Stunden bereiteten, es waren aber fast alles Solistenkonzerte, die ihrer Natur nach nicht solche grosszügigen und neuartigen Eindrücke hinterlassen, wie es bedeutenden Orchesterkonzerten gegeben ist.

Und dass die Kammermusik in den öffentlichen Konzertvorführungen nur durch die Brüsseler — den feinen, sympathischen, etwas akademisch korrekten Quartettspielern — und das Östrreichische Trio vertreten war, gibt ernstlich zu denken. Ein dänisches Streichquartett, das regelmässig konzertiert, hat schon seit Jahren nicht mehr existiert.

Die Orchesterkonzerte sind mit Ausnahme von den sonntäglichen Nachmittagskonzerten („Palaiskonzerten") von Schindler-Petersen und eines Safonoff-Abends — wo das Publikum zwar vollzählig erschien, aber die immer mehr manirierte Art des Dirigenten schon weniger Anklang fand — wesentlich von den Aufführungen in „Vereinen" repräsentiert gewesen. So brachte der (älteste) Musikverein Brahms' Serenade und Sgambatis „Requiem" als Neuheiten — die letzte keine allzu bedeutende Errungenschaft.*) Der „Cäcilienverein" Rossinis „Grande Messe" und der „Dänische Konzertverein" eine ganz glückliche Neuheit von O. Bendix „Suite" (im alten Stil) und eine ziemlich verunglückte von dem noch jungen Rud. Lanjgaard „Am Meere" Deklamation mit grossem (allzugrossem!) Orchester. Und endlich noch eine an und für sich interessante Ausgrabung aus Niels W. Gades Hinterlassenschaft: „St. Hans Abendspiel" (nach Oehlenschläger) für Solo, Chor und Orchester — die aber leider jedenfalls in dieser Aufführung etwas matt ausfiel. — Ein Orchesterkonzert gab endlich noch im grossen Stil die königliche Kapelle (Carl Nielsen), die sich doch nur an lauter bekannte Sachen gewagt hatte, wogegen Herr Peder Gram zwar unter bescheideneren Formen fast nur neues leistete: von Louis Glass ein Trauerstück und eine ganz eigenartige und wertvolle „Klavierfantasie" (gespielt von Stoffregen).

Und nun kommen die Solisten an die Reihe. Wie gesagt, sie haben die Konzertsäle beherrscht, und zwar in erster Linie die fremden Künstler, namentlich Klavierspieler, von denen übrigens die meisten schon alte Bekannte waren. Einige davon, die berühmtesten oder durch Zufall glücklichen, sind wohl mit innerem und äusserem Erfolg aufgetreten — genannt seien hier Friedman, Telemanyi, Julia Culp, Ludwig Wüllner — andere konnten sich im Strudel der Konzerte nicht durchkämpfen, selbst gute Zeitungskritiken haben ihnen dann nichts geholfen. Warum sie dennoch hin und wieder zäh den Kampf fortsetzen — so z. B. Paul Schramm und Merowitsch — ist und bleibt ein Rätsel. Unter den bedeutenderen Solistenkonzerten seien schliesslich noch genannt die von J. Pembaur (mit Carl Meyer), von John Forsell, Spalding und Miss Metcalfe. Eigenartig war das Ensemble „Gaml Toner" (alte Töne) (Herr und Frau Schindler-Petersen mit Herrn Salomon), Aufführung auf alten Instrumenten, Quinton, Gambe, Klavier, Zimbel von gleichzeitigen Kompositionen (Buxtehude, Rameau usw.), und prachtvoll die Orgelkonzerte von Prof. Straube und Arthur Egidi. Will. Behrend

*) Dann kann die Aufführung nicht gut gewesen sein
Die Schriftleitung.

Leipzig Im zwanzigsten Gewandhauskonzert umrahmten zwei klassische Esdur-Sinfonien (die erste englische von Haydn und der sogenannte „Schwanengesang" von Mozart) in entsprechend vereinfachter Besetzung — leider nur bei Haydn — und in feinster Ausführung unter Prof. Nikischs belebendem Stabe die Darbietungen der Barthschen Madrigalvereinigung aus Berlin. Diese gab einen interessanten Überblick über die Blütezeit des Madrigals in abwechselnd ernsten und heiteren Stücken, aber ziemlich wahllos, soweit der rein musikalische Wert in Frage kommt. Die Ausführung unter Herrn Arthur Barths Leitung verdient hohes Lob wegen der musikalischen Intelligenz und des frei beweglichen Vortrages, selbst wenn man über Zeitmasse durchaus anderer Meinung sein konnte. Aber der Ausgleich der Stimmen, unter denen ein Alt und ein Bass sich auszeichneten, während die Tenöre durch Offen- und Flachsingen, die Soprane durch Schärfe mehrfach störten, liess ebensosehr wie die klanglich sinnliche Bindung manchen Wunsch unerfüllt. Die Berliner Gäste fanden sehr beifällige Aufnahme. ♯

Der erste der zwei Klavierabende Richard Singers war Chopin und Liszt gewidmet. Von diesen beiden, vielleicht den besten Kennern des Kammerklaviers und den die technischen Seiten ihres Instruments gründlichsten erschöpfenden Komponisten, die je gelebt, besitzt der Pianist zu dem letzten die innigere Fühlung. Liszts stolze, auf grosse äussere Wirkungen hin gestaltete Werke liegen seiner auf ebenso unmittelbare Überzeugung des Hörers eingestelltenTechnik mehr als Chopins viele romantische Seiten, die in erster Linie eine ganz auserlesene Feinheit der Spielfertigkeit erfordern. Das musste man am allermeisten vermissen in dem zu robust hingelegten Prestosatz der Bmoll-Sonate, wogegen das rein gesangliche anderer Sätze und das rhythmisch kapriziöse in der Esdur-Polonäse uns vielmehr zu Dank gespielt wurde! ausserdem war ja, wie angedeutet, in der mächtigen Gestaltung Lisztscher Werke, genug schöne Begabung zu erkennen, die dem zweiten Abend, der Beethoven und Brahms gewidmet sein soll, mit Spannung entgegensehen liess.

Zu einer „Kammerkonzert-Matinée", wie es auf dem Zettel unbeholfen hiess, hatten sich Walter Engelsmann (Klavier), Diran Alexanian (Cello) und Johannes Striegler (Violine) zusammen getan. Besonders die beiden Streicher sind tüchtige Vertreter ihrer Instrumente. Möchte man auch beiden einen Schuss Zigeunerblutes mehr wünschen, so stellte sich Herr Alexanian doch als ein Spieler von bestem Geschmack, schönem, sattem Ton und ausreichender Technik und Herr Striegler als nicht minder finger- und bogenfertiger sorgfältiger Geiger vor. Herr Engelsmann will wohl in erster

Linie als Komponist bewertet werden; denn seine Technik neigt gegenwärtig weniger nach Solospiel und Konzertbegleitung als nach Partiturspiel. Reichlich an Kapellmeistermusik erinnert, mag der Tonsetzer mit der Bühne auch vielleicht gar nichts zu tun haben, sein Schaffen in dem von mir gehörten Cdur-Trio. Der Klaviersatz vermochte mich darin ebenso wenig zu fesseln wie die gleichgültige Erfindung und Verarbeitung der Themen.

Kurt Schubert ist ebenfalls einer, der es mit seiner Kunst ernst nimmt. Aber mit dem Programm hatte er sich, wenigstens soweit die erste Hälfte, Beethovens Adur-Sonate op. 101 und die beiden Hefte Paganinivariationen von Brahms, in Frage kommt, nach Debutantenart sehr übernommen. In dem Werk des ersten musste er, obgleich er schon über einem guten Pianistendurchschnitt steht, natürlich noch an der Tiefe des Inhalts scheitern, für das zweite reichte seine Technik noch nicht aus. Dazu ein Flügel, der besonders im Forte allen Glanz und Fülle vermissen liess und der einem besonders in den Bässen die Nachprüfung benahm, ob gewisse Missklänge dem Spieler oder dem Gespielten zuzuschreiben seien. Zweifellos besitzt Schubert schon eine gute technische Grundlage, worauf er weiter bauen kann, musikalischen Gestaltungssinn und warme, bis zu hohem Temperament steigerungsfähige Einfühlung. Von neuen Werken brachte er zwei Stücke von Siegfried Choinanus mit, betitelt „Dämmerstunde" und „Reigen", wovon sich besonders das erste in offenkundiger, aber anständiger neufranzösischer Stimmungschilderung gefällt, das zweite ein ziemlich hausbackenes Tanzthema mit etwas modernem Aufputz zu verbrämen sucht. Es folgten noch zwei gute Sachen („Weihe der Nacht" und „Aeolus") von Fr. Gernsheim, einem, der sich in den Wirren der modischen Kunst immer gleich bleibt, der, ohne zwar eine geradezu markante Eigenart zu verkörpern, doch ein tüchtiger Könner ist; endlich noch Chopins Konzert allegro op. 46. Die kürzeren modernen Stücke lagen der schönen Begabung Schuberts vorläufig am besten. Dr. Max Unger

Der hier wie auswärts sehr beliebte Kammersänger Emil Pinks liess sich nach einer längeren Pause wieder mal hören und ersang sich in einem eigenen Liederabend mit dem Vortrage alter und neuer Lieder einen vollen Erfolg; einen Erfolg, der zu dem Wunsche Anlass gibt, man möchte dem trefflichen Sänger wieder öfter in Konzerten begegnen. Sein schönes, besonders in der Höhe glänzendes Organ, ein Tenor von echtem Metall, nimmt nach wie vor gefangen, ebenso wie die ungeschminkte, allem Effekt abholde Art seines Vortrags dem Hörer eine wirkliche Erbauung vermittelt. Namentlich besitzt Herr Pinks für das deutsche Lied ein so inniges Verständnis, einen so gemütvoll sinnenden Ausdruck, wie man ihn in unserer Zeit vielen Sängern wünschen möchte. Beweis dafür war der Vortrag von Beethovens Zyklus „An die ferne Geliebte", den nur ein Sänger von poetischer Begabung so wirksam auszugestalten vermag. Von den neueren Liedern interessierte besonders Reisenauers, in der Konkurrenz Schumanns allerdings etwas verblassendes „Der arme Peter". Ein Verdienst wäre es, gelegentlich mal die Reihe der „Wanderlieder" dieses leider so früh verstorbenen Pianisten unverkürzt zum Vortrag zu bringen. Herr Max Wünsche begleitete mit gewohnter Akkuratesse.

Der Geiger Johannes Nalbandian debutierte im Feurichsaale mit nicht viel Glück. Wenigstens kann man nicht von einem bedeutenden Eindruck reden, den sein Spiel hinterlassen habe. Das liegt zunächst an seinem Ton, der klein und einfarbig ist; sodann an dem Mangel von Farben auf seiner psychischen Palette. Auch seine Technik weist noch Lücken auf, die beweisen, dass die Finger dem Willen des Spielers noch längst nicht untertan sind. Am Klavier begleitete Emanuel Bay, ein nicht unfertiger und — wie es schien — auch nicht unbegabter Pianist.

Über den von Lisa Schoenberg und Alexander Schuster veranstalteten Sonatenabend ist Erfreuliches zu berichten, abgesehen von der Störung, die ein im Konzertsaale beständig mitbrummendes eingestrichenes c (das zu der Adur-Sonate von Beethoven nun absolut nicht passen wollte) verursachte und dem „hörenden" Hörer rechte Pein machte. Zum Glück — oder merkwürdigerweise — liessen sich die Spieler nicht irre machen. Frl. Schoenberg, aus Teichmüllers Schule hervorgegangen, ist eine treffliche temperamentvolle Pianistin, die namentlich bei Brahms (Emoll-Sonate) Gelegenheit fand, ihre feine, saubere Technik, wie auch ein wirklich musikalisches Empfinden zu zeigen. Herr Schuster ist ein Cellist, der ebenfalls technisch fest im Sattel sitzt, auch innerlich beweglich genug ist, in den Geist Beethovenscher oder Brahmsscher Musik einzudringen. Ihr Zusammenspiel war fein abgewogen im langsamen Sang des Adagio wie im Sturme des Presto.

In seinem Busstagskonzert brachte der Riedelverein zwei grössere Werke seines Repertoires, die Graner Messe von Liszt und Bruckners 150. Psalm unter Mitwirkung des Gewandhausorchesters (an der Orgel Max Fest) und eines namhaften Solistenquartetts (Elisabeth Ohlhoff, Paula Weinbaum, Louis Dornay, Dr. W. Rosenthal), aus dem Kopf und Fuss besonders herausragten, zu Gehör. Vornehmlich war es die vielfach angefochtene Messe, die interessierte, weil sie Herr Wetz als Dirigent gut deutete. Der Chor stand wie immer auf der Höhe, sang mit jener schönen Hingebung und inneren Geschlossenheit, die ihm seit Jahren als Charakteristikum aufgeprägt ist.

Die beiden Konzertgeberinnen Charlotte Kaufmann und Helene Werther, die gemeinsam im Kaufhaussaale spielend und singend musizierten, ähneln sich in ihrem musikalischen Sichgeben. Sinnig möchte man den Gesang Frl. Werthers nennen, sinnig das Klavierspiel von Charlotte Kaufmann. Beide sind feine schmiegsame Naturen, die im Kreise des Kleinen, Anmutigen, Naiven sich mit Glück bewegen, allem Tragischen, Heroischen, Leidenschaftlichen aber nicht standhalten. Dem schönen, namentlich in der Tiefe wohlklingenden Alt der Sängerin fehlt freilich die rechte Schulung in der Höhe und jene von poetischem Verständnis getragene Durchgeistigung der Stimme, von der eine unmittelbare Wirkung abhängig ist. Die Pianistin aber ist technisch gerüstet und verfügt besonders über einen biegsamen, farbenreichen Anschlag, der ihr ermöglicht, kleine kostbare Sachen (Pastorale von Scarlatti) überaus reizvoll zu gestalten. Beide Damen durften sich einer sehr freundlichen Aufnahme erfreuen.

Im Kaufhaussaale liess sich eine Schülerin des hiesigen Gesanglehrers Paul Merkel, Ella Pfeifer, hören. Ihre Stimme klingt namentlich in der tiefern Region der Töne, die Körper und Rundung haben, sehr angenehm, doch wird die gewiss sehr ernst strebende Sängerin noch mehr denn eine Stunde Unterricht nehmen müssen, ehe man von einer fertigen Ausbildung reden kann. Im Vortrag der gewählten Lieder, unter denen einige aus der Feder ihres Lehrmeisters durch Innigkeit und natürlichen Fluss besonders erfreuten, zeigte sie Intelligenz und Geschmack. Am Flügel sassen als treffliche Begleiter die Herren Merkel und Ludwig, der übrigens auch als Komponist auf dem Programm vertreten war. ♭

Merseburg Die alte Bischofs- und Regierungsstadt hat ihre grossen musikalischen Abende. Wie früher, als hier das Joachimquartett, die Meininger Hofkapelle, Brahms u. a. einkehrten, so konzentriert sich noch jetzt in der Hauptsache alles auf den Musikverein, an dessen Spitze gegenwärtig der Geh. Regierungsrat Skoniecki, Landesrat der Provinz Sachsen, steht. Es fanden in diesem Winter zwei Solistenabende, bei denen der intelligente Balladensänger Herm. Brause, die stimmbegabte und empfindungsvolle Altistin Eva Katharina Lissmann (u. a. Frauenliebe und Leben von Schumann) und der hervorragende Pianist Severin Eisenberger mitwirkten, sowie zwei Sinfoniekonzerte der Dessauer Hofkapelle unter Leitung von Generalmusikdir. Mikorey statt. Diese Sinfonieabende verliefen ungemein glanzvoll. In einem der Konzerte holte sich Gustav Havemann mit Beethovens Violinkonzert einen grossen Erfolg. Das Sopransolo bei Mahler sang mit süsser Stimme Frieda Etmayer aus Dessau. Paul Klanert

Sondershausen Prof. Corbach, unser Hofkapellmeister, ist seit seiner Anstellung als solcher eifrig bemüht, die Leistungen unserer Hofkapelle künstlerisch zu heben, und in der Tat haben uns die letzten Jahre viel Neues und Interessantes gebracht. Besonders sind es ausser den Lohkonzerten die Herbstkonzerte im Fürstlichen Theater, die durch sorgfältige Vorbereitung und Mitwirkung erstklassiger Solisten eine starke Anziehung auf die musikalische Welt Sondershausens und seiner Umgebung ausüben. Die letzte Saison war reich an Neuheiten.

Friedrich Gernsheims Tondichtung (op. 82) „Zu einem Drama", Otto Neitzels Klavierkonzert in C und die Ouvertüre: „Lebensfreude" von G. Schumann wurden in einem Konzert zum ersten Male aufgeführt. Gernsheim lässt den erfahrenen, fein gebildeten Musiker in Erfindung und Technik erkennen, Schumann neigt der Moderne zu und fesselt durch geistreiche Einfälle. Neitzels Klavierkonzert wurde durch Wilhelm Backhaus zum Siege geführt; ob es andern auch gelingt? Als Chorkonzert brachte der Caecilienverein mit der Hofkapelle unter Musikdirektor Gremels „Das verlorene Paradies" von Bossi heraus. Von den Solisten: Kammersänger Prof. Fischer, Kammersängerin Selma vom Scheidt, Cläre Huth und Wilh. Gerig waren die beiden ersten unübertrefflich. Das schwierige Werk hinterliess einen nachhaltigen Eindruck. Die hiesige Erstaufführung von Mahlers vierter Sinfonie wurde mit gemischten Gefühlen aufgenommen. In demselben Konzert hatten wir auch eine Uraufführung: eine Lustspielouvertüre von Franz Ludwig, einem jungen Tonsetzer (Klavierlehrer am hiesigen Konservatorium). Erfindung, Satztechnik und Instrumentation lassen Gutes von ihm erwarten. Frederic Lamond liess sich nach längerer Pause wieder mit Brahms' Bdur-Konzert hören. Er fesselt immer wieder durch geniale Auffassung. Als Geiger hörten wir Issay Barmas mit Bachs Edur-Konzert und Beethovens Romanzen. Ena Ludwig-Howorka gab einen eigenen Klavierabend. Schon das Programm zeigte die hohen Ziele, denen die junge Künstlerin nachstrebt, und ich glaube sicher, sie wird noch von sich reden machen. Ihre Technik ist glänzend. Temperament und Auffassung reissen zum Miterleben hin. Das hiesige Corbach-Quartett (Prof. Corbach, Konzertmeister Plümer, Kammermusikus Rauschenbach und Konzertmeister Wörl), das seit vielen Jahren die intimere Kunst zur Freude der musikalischen Feinschmecker pflegt, brachte unter anderem das Klavierquartett von Paul Juon (op. 50) und Klaviertrio (op. 28) von Heinr. G. Noren. Beide fesseln durch interessanten Aufbau und eigenartige Klangeffekte. Einen Liederabend veranstaltete Selma vom Scheidt. Die vortreffliche Sängerin hatte Volks- und Kinderlieder gewählt und wusste durch feine Charakterisierung grosse und kleine Hörer zur Begeisterung hinzureissen. —m—

Kreuz und Quer

Altenburg. Ein Lisztfest wird in Altenburg vom 25.—28. April unter Leitung des Hofkapellmeisters Gross stattfinden. Mitwirkende sind: Frau Bender-Schäfer (Dresden), Marie Götze (Berlin), Frau Gura-Hummel (Dessau), Gertrud Strauch (Schwerin), Konzertsängerin Rummelspacher (Berlin), Grüning (Berlin), Waldemar Meyer (Cello), das Meyerquartett, Prof. Bertrand Roth (Dresden), Florizel v. Reuter (London), Hof- und Domsänger Ludwig und Wohlstein (Berlin), Marta Remmert (Klavier). Zur Aufführung sind ausser mehreren Werken Liszts vorgesehen: eine Suite für Bläserchor von R. Strauss als Uraufführung, ein Streichquartett und eine Sinfonie des Amerikaners Kelley, Lieder von Weingartner für Tenor und Orchester und Orchesterkompositionen von H. Unger.

Berlin. Hier hat sich der Opernsänger Paul Seidler erschossen. Er war am Deutschen Opernhaus in Berlin angestellt und wurde als Sänger von Geschmack geschätzt. Er war aber seelisch stark gedrückt, weil es ihm nicht gelang, eine seinem Können entsprechende erste Stellung zu erreichen.

Crefeld. Felix Nowowiejskis neuestes Oratorium „Kreuzauffindung" wird am 7. März in Crefeld unter Leitung des Musikdirektors Zey seine Uraufführung in Anwesenheit des Komponisten erleben.

Kottbus. Eine Oper nach Ibsens Schauspiel „Das Fest auf Solhaug", Musik von Alfred Ernst, hat im Stadttheater zu Kottbus die Uraufführung erlebt.

Leipzig. Im kleinen Saale des Gewandhauses hielt Prof. Hans Pfitzner einen Vortrag über den Parsifalstoff und seine Gestaltungen. Von vornherein betonte er dabei, dass er keine Einführung in den Wagnerschen Parsifal geben wolle, da jedes vollkommene Kunstwerk aus sich selbst heraus verständlich sei, für sich selbst sprechen müsse: ferner dass es das Verständnis des Kunstwerkes nicht fördere, wenn man den Quellen des dichterischen Stoffes nachspüre; dieser sei ja dem Künstler zur freien Formung so in die Hand gegeben, dass ein und dieselbe Gestalt oft in der wesensverschiedensten Weise umgeformt werde, wie ja auch der Parsifal Wolfram von Eschenbachs mit dem Wagners fast nur den Namen in Wesensbeziehung gemein habe. (Diese Thesen sind natürlich mit Einschränkung zu verstehen; ihnen liegt aber die Tatsache zugrunde, dass ein Kunstwerk ein in sich fertiges künstlerisches Ganze sein muss). Nach all dem war auch Pfitzners Vortrag als Vorbereitung auf den Parsifal unnötig, doch darf ihm zugestanden werden, dass es wohl am Platze war, der Entstehung und den verschiedenen Gestaltungen der Parsifalsage mit ihm einmal nachzuspüren. Der Vortragende führte in fesselnder Rede zurück bis in die arische Urzeit; denn nicht erst in der christlichen Legende seien die Quellen zu suchen, sondern, wie die neuern Forscher Dr. Leop. v. Schröder und Victor Junck nachweisen, in dem Kultus der alten Inder, die die Sonne und den Mond als Gefässe betrachteten. Aber auch die Edda weise Beziehungen zur Parsifalsage auf. In Guyot und Chrétien de Troyes sind die ersten Bearbeiter des Mythos zu erblicken. Im Märchen finden sich ebenfalls Spuren der Parsifalsage, so in einem von Junck herangezogenen französischen Märchen von einem Kuhhirten, der auszieht, um eine Lanze und ein Becken, die in einem Schloss behütet werden, zu gewinnen, ferner im „Tischlein, deck dich", im Tölpelhans (Andersen). Dann fielen auf die einzelnen Personen eine Anzahl neuer Lichter: Amfortas ist schon (als Riese Scrymir) in der Edda, auch bei Chrétien de Troyes vorhanden, erst bei Wolfram von Eschenbach wird er die hinsiechende Gestalt. Die Kundry, die Helferin des Helden, ist schon bei Chrétien de Troyes und Wolfram das seelische Doppelwesen, Parsifal selbst hat als torenhaftes Kind des Glückes seine Urbilder in bekannten märchenhaften Gestalten (Hans im Glück, Aschenbrödel u. a.); Wagner stellt den Parsifal als einen Asketen hin, eine Seite, die bei Wolfram durchaus nicht vorhanden ist. Der Gral selbst ist noch nicht genügend erklärt: gewöhnlich wird er als das Becken aufgefasst, worin das Blut Christi von Jos. von Arimathia aufgefangen wurde. Ihm wurden schon von vornherein geheimnisvolle stärkende Zauberkräfte zugeschrieben. Der Vortrag wurde von einer grossen Zuhörerschaft sehr dankbar aufgenommen. —n—

— Der Deutsche Patriotenbund erlässt zur Gewinnung von Tondichtungen, die sich zum Vortrag im Dome des Völkerschlacht-Denkmals eignen, ein Preisausschreiben für alle Tondichter deutscher Zunge: Es werden 6 Preise ausgesetzt: 1 erster Preis von 500 M., 2 zweite Preise von je 200 M., 3 dritte Preise von je 100 M. Diese Preise werden den Tondichtern zugesprochen, die vier- und mehrstimmige neue Tondichtungen für gemischten Chor oder für Männerchor oder für Frauenchor (unbegleitet oder mit Begleitung des Harmoniums), für den Vortrag im Dome des Völkerschlacht-Denkmals geeignet, neu schaffen und eine Zeit von nur 5—7 Minuten beanspruchen. Die Tondichtungen müssen weihevolle Stimmungen atmen, nicht zu schnelle Rhythmen und nicht zu schnellen Akkordwechsel haben (bisher hat sich das „Graduale" von Grell am geeigentsten erwiesen), die Texte sollen vaterländischen oder religiösen Charakter tragen. Die Tondichtung ist mit einem Kennwort zu versehen und ihr ein mit demselben Kennwort ausgezeichneter verschlossener Briefumschlag beizufügen, der den Namen des Tondichters und genaue Wohnungsabgabe enthält. Zusendungen sind bis 1. Oktober 1914 zu richten an die Geschäftsstelle des Deutschen Patriotenbundes, Leipzig, Blücherstrasse 11.

— Beim 3. Leipziger Bachfest (4. bis 6. Juni) soll als Hauptwerk die Hohe Messe aufgeführt werden. Den Chorteil singt der Leipziger Bachverein.

— Die hiesige Geigerin Katharina Bosch hat mit Julius Weismanns Violinkonzert in Braunschweig, München, Prag unbestrittene Erfolge erzielt.

— Durch die Neubearbeitung von Händels „Jephta" durch H. Stephani ist nicht nur den Oratorienvereinen, sondern auch den Kirchenchören das Werk erschlossen worden; von solchen Vereinigungen fanden Aufführungen in Essen, Chemnitz, Strassburg, Alzey, Mülhausen, Offenbach u. a. statt.

Mailand. Die ersten Aufführungen von Bossis Mysterium „Johanna d'Arc" in Cöln, Berlin und Dortmund haben

einen derartigen Erfolg gehabt, dass für die kommende Saison bereits über ein Dutzend Aufführungen gesichert sind. Auch plant die Scala in Mailand eine szenische Darstellung des Werkes; der Komponist ist mit den entsprechenden Änderungen beschäftigt.

München. Dr. Carl Ludwig Lauenstein, München, der sich kürzlich u. a. in Aachen (Piernés „Franz von Assisi"), Krefeld, Stuttgart, München, Hamburg, Halle u. a. neue Erfolge holte, wurde für das Ende April in Danzig stattfindende Beethoven-Brahms-Bruckner-Fest und für das Mittelrheinische Musikfest Mitte Mai in Bonn verpflichtet. — Der Zentralverband deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine hält vom 4.—6. Juli im Festsaal der Akademie der Wissenschaften zu München einen Vertretertag ab.

Neuyork. Die Oratorio Society in Neuyork hat mit Georg Schumanns „Ruth" einen derartigen Erfolg gehabt, dass eine Wiederholung des Werkes in derselben Saison angesetzt worden ist, ein Vorgang, wie er seit dem langen Bestehen dieser Gesellschaft noch nicht zu verzeichnen gewesen ist.

Paris. Das Pariser Gericht verurteilte die Erben Massenets zu einer Entschädigung von 30000 Frank an die Sängerin Arbell, weil sie entgegen dem Willen des verstorbenen Komponisten die Titelrolle in der Oper „Cleopatra" der russischen Sängerin Kusnezow übertragen haben.

Pasewalk. Der Musikalische Verein (Dirigent Kantor Herbert Mattheus) bringt am 15. März Arnold Ebels „Requiem" und seine Chorkantate „Die Weihe der Nacht" zur Aufführung. Das Orchester stellt die verstärkte Kapelle des Infant. Regt. Nr. 34 Stettin. Die Solopartien haben Minna Ebel-Wilde und Otto Schwendy übernommen.

Utrecht. Jeanne Vogelsang, die Utrechter Geigerin, hat am 27. Februar in der „Ortsgruppe Berlin der Internationalen Musikgesellschaft" (Vorsitzender: Prof. Dr. J. Wolf) zwei interessante Sonaten: von E. T. dell'Abores (1675—1742) und J. J. C. de Mondewille (1711—1772) gespielt; von der Presse wurde die stilvolle Wiedergabe besonders anerkannt.

Weissenfels. Unter Leitung des Kapellmeisters Stamm fand am 12. März eine würdige Aufführung des Oratoriums „Gustav Adolf" von Max Bruch durch den hiesigen Oratorienverein statt. Als Solisten waren beteiligt: Martha Oppermann (Dresden), Claus Hülsen (Berlin) und Emil Severin (Berlin).

Neue Bücher

Hugo Riemanns Musik-Lexikon in neuester Auflage

Die achte Auflage von Hugo Riemanns Musik-Lexikon, vollständig umgearbeitet und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebracht (etwa 20 Lieferungen zu je 80 Pf.), beginnt soeben in Max Hesses Verlag, Leipzig, zu erscheinen. Wie alle früheren ist auch sie vollständig neu bearbeitet und um die Ergebnisse der neuesten Forschung bereichert. Der Wunsch des Verfassers, dem Buche seine handliche Einbändigkeit zu erhalten, hat die Verlagshandlung veranlasst, das Format wiederum erheblich zu vergrössern. Reichlich ist wieder der Zuwachs an neuen Namen, sowohl deutschen als ausländischen. Für die noch nicht gedruckten Teile des Buches können Korrekturen der 7. Auflage noch Berücksichtigung finden. Der hervorragende Wert des Riemannschen Musik-Lexikons ist in der ganzen musikalischen Welt anerkannt. ♯

C. R. Hohberger, Werden und Schicksal von Wagners Parsifal. Verlag von Eduard Heinrich Mayer, Leipzig. 2,20 M., geb. 2,70 M.

Das vorliegende Büchlein will weniger literarische Ansprüche erheben, als vielmehr ein aus Begeisterung für die Bayreuther Kunst liebevoll gezeichnetes Bild von dem Werden und den Schicksalen des Parsifal zu geben suchen; es will so erschöpfend wie möglich darstellen: den Werdegang der Dichtung, der Musik, der „szenischen Dramaturgie" (ein von Wagner zuerst in seinem wichtigen Aufsatz „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882" gebrauchter Aus-

Fortsetzung Seite 191

druck), sowie die Schicksale des Bühnenweihfestspieles vor und nach des Meisters Tode. Dabei sucht der Verfasser eine trockene, chronologische Schilderung der Entstehungsgeschichte des „Parsifal" möglichst zu vermeiden. Es kam ihm darauf an, das Weihefestspiel aus dem Wesen des Schöpfers, aus der Zeit heraus entwickelt zu sehen. In fünf Abschnitte (Dichtung, Musik, szenische Dramaturgie, das fertige Werk bis zum Tode Wagners, der Parsifal nach des Meisters Tode) gliedert sich die Arbeit, die dem ersten Abschnitte, der Dichtung, den breitesten Platz einräumt. Eingehend werden alle Phasen der Entstehung des erhabenen Werkes dem Leser enthüllt. Besonders benützt sind die beiden letzten Bände von Glasenapps grosser sechsbändiger Wagnerbiographie. Aus dieser Quelle, die uns einen tiefen Einblick in die Werkstätte des schaffenden Genius eröffnet, stellt der Verfasses die Fülle der wundervoll in das Kunstwerk eindringenden oder häufig auch, nach Wagners Art, humoristischen Äusserungen des Meisters zusammen, die von seiner Umgebung in Tagebüchern usw. der Nachwelt aufbewahrt sind. Hervorhebenswert ist die wenig bekannte Wandlung von Wagners Beurteilung des Wolframschen Parzival, über dessen Auffassung des Grals als orientalischen Wundersteins und veräusserlichende Aneinanderreihung blosser Abenteuer Wagner (an Mathilde Wesendonck, Brief vom 30. Mai 1859) eine harte Kritik fällte, zu einer gerechteren Würdigung Wolframs in seinem herrlichen Aufsatze: „Was ist deutsch" (1878), worin er hervorhebt: „während die Originale (die französischen Rittergedichte) heute zu Kuriosen von nur literar-geschichtlicher Bedeutung geworden sind, erkennen wir in den deutschen Nachbildungen poetische Werke von unvergänglichem Werte" (vgl. auch H. von Wolzogen, Parzival und Parsifal, Bayreuther Festspielwegweiser 1912, Bayreuth, Niehrenheim, S. 188ff.). H. von Wolzogen betont aber mit Recht, dass Wagner damals (1859) sehr begreiflicher Weise eine derartige Kritik fällen konnte. „Denn der Dichter, der soeben im „Ring des Nibelungen" und im „Tristan" in die Tiefen des Menschenwesens und des tragischen Ernstes seines Daseins hinabgestiegen und sie künstlerisch gestaltend ausgeschöpft hatte und der von da aus seinen welt-hellsichtigen Blick der Parzival- und Gralssage wieder zuwandte, stand nun, im vollen Bewusstsein ihrer neu erkannten, wahren Bedeutung, dem mittelalterlich-ritterlichen Abenteuerepos ganz anders gegenüber, als damals (1845), wo er im Kurgebrauch des böhmischen Bades „Töplitz", „behaglich im Waldesfrieden ausgestreckt, sich anmutige Unterhaltung suchend, Wolframs romantisch-poetische Gestalten in ihrer schön empfundenen Anschaulichkeit an seiner nur erst willig aufnehmenden Phantasie vorbeigehen liess". H. hätte noch mit Wolzogen hinzufügen können, dass der Dichter des „Parsifal" dem des „Parzival" in seiner Festschrift „Beethoven" aus dem Siegesjahre 1870 vollends versöhnt die Bruderhand gereicht hat durch die in das Aufsatzzitat aus „Was ist deutsch" harmonisch einklingenden Worte: „Die innere Tiefe eines Wolfram von Eschenbach bildet aus demselben Stoffe, der in der Urform uns als blosses Kuriosum aufbewahrt ist, ewige Typen der Poesie". (Diese Urteilsläuterung Wagners ist im Hinblick auf den Vortrag von Prof. H. Pfitzner in Leipzig [am 4. März], der nur die Kritik von 1859 hervorhob, besonders beachtenswert.)

In der benutzten Literatur des Verfassers vermisse ich aber den wichtigen Band der Entwürfe (Leipzig, Siegel-Linnemann) von Hans von Wolzogen (jetzt Band XI. der wagnerischen Schriften), den H. erst aus Berichten anderer, wie R. Sternfeld, kennen gelernt hat.

Mit besonderer Ausführlichkeit hat sich der Verfasser die Darstellung des Schicksals des Bühnenweihfestspieles angelegen sein lassen. „Mit dieser Bezeichnung wollte Wagner kundtun, dass diese Schöpfung nur seinem eigenen Festspielhause in Bayreuth geweiht bleiben solle." Dies war sein letzter heiliger Wille, sein Testament, und er hat nicht nur einmal mit deutlichen und nicht misszuverstehenden Worten seinen innigsten Wunsch dahin geäussert. Wir tun gut, an dieser Stelle alle die in Frage kommenden Zeugnisse den Lesern anzuführen. Es sind derer nicht weniger, als zwölf, aus denen der erste, der denkwürdige Brief des Meisters an seinen königlichen Freund Ludwig II. von Bayern, vom 28. September 1885, hier hervorgehoben sein mag, in welchem die für das Verbot des Werkes auf Alltagsbühnen entscheidenden Sätze sich finden: „Wie kann und darf eine Handlung, in welcher die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens offen in Szene gesetzt sind, auf den Theatern, wie den unsrigen, vorgeführt werden? Ich würde es wirklich unseren Kirchenvorständen nicht verdenken, wenn sie gegen Schaustellungen der geweihtesten Mysterien auf demselben Brettern, auf welchen gestern oder morgen die Frivolität sich behaglich ausbreitet und von einem Publikum, welches einzig von der Frivolität angezogen wird, einen sehr berechtigten Einspruch erheben ..." Zur Ermöglichung des Besuches der Bayreuther Festspiele für Unbemittelte gründete deren Schöpfer die Stipendienstiftung, die, unterstützt von dem in Leipzig von Fräulein Anna Held 1908 ins Leben gerufenen Richard Wagner-Verband deutscher Frauen, die Wohltäterin aller geworden ist, die nach dem Festspielerlebnisse Verlangen tragen. Die letzten Seiten der Schrift schildern die Missachtung von Wagners letztem Willen, den „Gralsraub" in Neuyork und Amsterdam, den vergeblichen Protest von Frau Dr. Cosima Wagner (Brief an die Reichstagsabgeordneten 1901) und endlich den verhängnisvollen Beschluss des deutschen Reichstags von 1913.

A. Prüfer

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 21. März Nachm. 1/2 2 Uhr:

Unter Mitwirkung der Herren Konzertmeister E. Wollgandt und K. Wolschke. Sämtlich Werke von J. S. Bach: Fantasia super: „Komm heiliger Geist, Herre Gott" für Orgel, vorgetragen von Herrn H. Mayer. „So gehst Du nun mein Jesu hin". „O, du Liebe meiner Liebe". Andante für 2 Violinen und Orgelbegleitung. „Fürchte dich nicht, ich bin bei Dir".

Das nächste Heft erscheint am 26. März; Inserate müssen bis spätestens Montag den 23. März eintreffen.

Album für Hausmusik

zum Gebrauche in Schulen, Musik-Instituten
:: und musikalischen Vereinigungen ::

Zweite Folge

RICHARD WAGNER

Nr. 1.	**Ouvertüre zu „Rienzi“**	M.	2.50 n.
„ 2.	**Ouvertüre zu „Der fliegende Holländer“**	„	2.50 n.
„ 3.	**Ouvertüre zu „Tannhäuser“**	„	3.— n.
„ 4.	**Vorspiel zu „Lohengrin“**	„	1.50 n.
„ 5.	**Vorspiel zu „Tristan und Isolde“**	„	1.50 n.
„ 6.	**Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“** .	„	2.— n.
„ 7.	**Vorspiel zu „Parsifal“**	„	1.50 n.

(Extra-Einzelstimmen kosten 20 bis 50 Pfg. n.)

Für Klavier zu vier Händen und Violine nebst II. Violine und Violoncello ad lib. eingerichtet von Dr. HEINRICH SCHMIDT

Sämtliche Stücke sind streng nach den Partituren gearbeitet, nur Stellen von besonderen Schwierigkeiten haben in Rücksicht auf Schüler-Orchester einige Erleichterung erfahren. Die Arrangements sind schon für Klavier und einer Violine von entzückender Wirkung, klingen aber mit zweiter Violine und Cello (besonders bei mehrfacher Besetzung der Streicher) geradezu orchestral.

Überall in Schule und Haus, wo ernste Musik gepflegt wird, begegnen diese Arrangements dem lebhaftesten Interesse, zumal es sich um Stoff **von dauerndem Werte** handelt.

Verlag Louis Oertel, Hannover



IM THEATER

oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien Preis der Originalschachtel 1 Mk.

Fuchs — Neue — Klavier Schule mit Melodienreigen

(238 Stücke 2- und 4-händig)

von hohem pädagogischem Werte.

Preis geh. M. 3 50, gebd. M. 4.30.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlg.
Verlag von Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Grossh. Konservatorium für Musik zu Karlsruhe

zugleich Theaterschule (Opern- und Schauspielschule).

Unter dem Protektorat Ihrer Königlichen Hoheit der Grossherzogin Luise von Baden.

Beginn des Sommerkursus am 20. April 1914.

Die ausführlichen Satzungen sind kostenfrei durch das Sekretariat zu beziehen. Alle auf die Anstalt bezüglichen Anfragen und Anmeldungen zum Eintritt sind zu richten an den Direktor

Hofrat Professor Heinrich Ordenstein, Sophienstrasse 35.

Télémaque Lambrino

Leipzig Thomasring 1 III — Konzertangelegenheiten durch: **Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15**

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Organ des »Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter« (E. V.)

81. Jahrgang Heft 13

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. **Friedrich Brandes**

Verlag von **Gebrüder Reinecke**

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 26. März 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die musikalische Schutzfrist

I.

Von Dr. **Edgar Istel**

Anlässlich der Parsifalfrage musste man sich in Deutschland und Österreich wieder darüber entscheiden, ob der bisherige Modus des Urheberschutzes, der die Werke bis zum ersten Januar des 31. nach dem Tode des Autors folgenden Jahres schützt, beibehalten oder die Schutzfrist auf 50 Jahre erhöht werden sollte. Man hat lebhaft das Für und Wider erörtert, ohne sich zu fragen, ob denn die bisherige Art der Schutzbemessung überhaupt zweckmässig sei.

Die bisherige und die vorgeschlagene Schutzfrist gehen beide vom Todesjahre des Autors aus, und schaffen damit eine Ungleichheit in der Bemessung, die zu den grössten Ungerechtigkeiten geführt hat und immer noch weiter führen muss. Jede Schutzfrist, die eine bestimmte Zeitspanne vom Todesjahr eines Menschen an umfasst, ist eine Prämie auf die Langlebigkeit und eine Verkürzung der Rechte aller kurzlebigen Autoren. Dass dies eine grosse Ungerechtigkeit bedeutet, sagt schon eine einfache Überlegung: der mit 40 Jahren sterbende Autor ist nur bis zu seinem 70. (nach dem neuen Vorschlag bis zum 90.) Jahre des Lebens, das ihm erreichbar gewesen wäre, geschützt, wer dagegen mit 80 Jahren stirbt, lässt seine Werke den Erben und Verlegern bis zum 110. oder gar bis zum 130. Jahre nach seiner Geburt zur Ausnützung. Zwei extreme Beispiele: Schubert starb noch nicht ganz 32 Jahre alt, nachdem er eine Überfülle unsterblicher Werke geschaffen; die Schutzfrist hätte also bei ihm nur bis zum 62. oder 82. Jahre vom Geburtsjahr an gereicht*); Verdi starb 87 Jahre alt und hat eine Schutzfrist bis zum 117. oder gar 137. Jahre, vom Geburtsjahre an gerechnet, zu beanspruchen. Wer bürgt dafür, dass sich der Fall Schubert nicht noch einmal bei einem sehr früh sterbenden Genie wiederhole?

Es gibt meines Erachtens nur zwei Möglichkeiten einer gerechten Regelung der Schutzfrist, deren eine relativ einfach, deren andere etwas komplizierter ist. Die eine Möglichkeit heisst: man nehme statt des Sterbejahres das Geburtsjahr der Autoren zum Ausgangspunkt der Schutzfrist und schütze alle Autoren gleichmässig 100 Jahre lang, vom Tage ihrer Geburt an gerechnet. Der zweite Vorschlag lautet: man schütze nicht die Gesamtheit der Werke eines Autors, sondern nur das einzelne Werk und bemesse die Schutzfrist für jedes Werk auf 50 Jahre, vom Jahre des Erscheinens an gerechnet (natürlich müsste dies Jahr durch Eintragung in eine amtliche öffentliche Liste unzweifelhaft festgestellt werden), selbst auf die Möglichkeit hin, den Autor noch zu Lebzeiten für einzelne Werke zu expropriieren. Diese Gefahr ist allerdings, wie wir noch sehen werden, gar nicht gross.

Man darf wohl annehmen, dass im Durchschnitt kein Autor vor seinem 20. Jahre Werke schafft, die von bleibender Dauer zu sein versprechen (Mozart, Schubert und Mendelssohn differieren in ihren besten Frühwerken nur um wenige Jahre mit dieser Ziffer); im allgemeinen kann man sogar sagen, dass selbst relativ frühentwickelte Tonsetzer (Mozart!) erst mit zirka 25 Jahren eigenartig zu werden beginnen. (Wagner z. B. hat an seiner Originalität bis zum 30. Jahre nach seinem eigenen Bekenntnis gezweifelt), und dass die grossen Kompositionserfolge selten vor dem 30. Lebensjahre, meist aber erst, wenn nicht noch später (Bruckner!), zwischen dem 30. und 40. Jahre einzutreten pflegen. Unser Leben aber währt, wie schon die Bibel sagt, 60 Jahre (im Durchschnitt), und nur wenn es hoch kommt, werden 70, 80 und mehr Jahre daraus — das sind schon Ausnahmen. Wenn wir also zu diesen 60 Jahren 40 Jahre (genau die Mitte zwischen der alten 30jährigen und der neuerstrebten 50jährigen Frist) hinzuzählen, so kommen wir auf 100 Jahre, und dieser Zeitpunkt empfiehlt sich auch aus dem äusseren Grunde, weil der 100. Geburtstag eines Meisters gewöhnlich zur endgültigen Feststellung seiner Bedeutung für die Zukunft zu führen pflegt. Es wäre damit also gewissermassen eine durchschnittliche 40jährige posthume Schutzfrist festgelegt, die sich bei langlebigen Autoren entsprechend verkürzt, bei kurzlebigen verlängert. Das ist keine Ungerechtigkeit gegen die langlebigen Autoren und deren Familie, denn diese haben ja ihr Leben lang nicht nur selbst vom Ertrag ihrer Werke gezehrt, sondern auch meist ihre Angehörigen davon profitieren lassen, ebenso wie ihr Nachlass ja wohl meist erheblicher als der eines Frühverstorbenen sein dürfte. Der kurzlebige Autor dagegen, der vielfach

*) Wir wollen hier diesen Fall nur als Typus betrachten und ganz davon absehen, dass im speziellen Falle Schubert die längere Schutzfrist ausschliesslich den Verlegern zu gute gekommen wäre.

eine junge Witwe und kleine Kinder hinterlässt, für deren Versorgung er nur kurze Zeit tätig sein konnte, lässt diesen dann auf eine Frist, die der seinen länger lebenden Genossen bewilligten gleichkommt, seine Werke zurück.

Auch die Verleger dürften mit dieser oder der zweiten von mir vorgeschlagenen Neuordnung zufrieden sein, weil sie sich von vornherein auf eine ganz genau festgelegte Zeit (der Geburtstag des Autors ist ja meist aus Nachschlagewerken ersichtlich) für ihre Geschäfte einrichten können und nicht mehr von dem Zufall des früheren oder späteren Todes abhängig sind. Stehen doch, wenn wir die Reihe unserer grossen Meister überblicken, neben den höheren Lebensaltern ganz erschreckend niedrige Zahlen. Beethoven wurde zwar 58, Brahms 64, Bach 65, Berlioz 66, Wagner 70, Gluck 73, Händel 74, Bruckner 75, Liszt 76, Haydn 77, Reinecke 86 und Verdi sogar 87 Jahre alt. Demgegenüber stehen aber: Schubert mit nur 32, Mozart mit 36, Mendelssohn mit 38, Weber mit 40, Hugo Wolf mit 43, Schumann mit 46 Jahren, und diese Reihe liesse sich noch sehr vermehren (Nicolai, Cornelius, Götz, Lortzing usw.). Man rechne einmal aus, wie kurzfristig der Schutz so frühverstorbener Meister ist, und dass durch die oft vorgeschlagene Neuregelung des Schutzes der 50 posthume Jahre dauern soll, wiederum die langlebigen Meister auf Kosten der kurzlebigen ganz erheblich bevorzugt werden.

Dazu kommt ein sehr ungerechter Schutz der einzelnen Werke, insbesondere eine ganz ausserordentliche Bevorzugung der frühen (also meist der minder bedeutenden) Werke grosser Meister. Am lehrreichsten und einleuchtendsten ist ein Vergleich der Fälle Wagner und Verdi mit dem Fall Bizet. Wagner und Verdi sind beide im Jahre 1813 geboren. Wagner starb 1883, Verdi 1901. Wagner wird nach dem gegenwärtigen Gesetze am 1. Januar 1914, Verdi am 1. Januar 1932 frei, Verdi ist also um jetzt 18 Jahre gegenüber Wagner im Vorteil. Diese Ungleichheit würde aber verschwinden, wenn beide an ihrem 100. Geburtstag frei geworden wären. Nun kommt noch dazu die ungleiche Behandlung der Werke. Wagners erster grosser Erfolg war „Rienzi" im Jahre 1842, sein letztes Werk „Parsifal" im Jahre 1882. Das ist ein Unterschied von genau 40 Jahren: um diese 40 Jahre ist der „Rienzi" länger geschützt als der „Parsifal", und dieser längere Schutz steht im umgekehrten Verhältnis zum Wert der beiden Werke. Bei Verdi ist es ähnlich: sein erster grosser Erfolg war „Rigoletto" im Jahre 1851, sein letztes Bühnenwerk „Falstaff" im Jahre 1893. „Fallstaff", sein unerreichtes Meisterwerk, ist also 42 Jahre weniger lang geschützt, als der sicherlich nicht so wertvolle „Rigoletto". Wie ungerecht die gegenwärtige Art des Schutzes aber ist, zeigt diesen beiden Fällen gegenüber das Schicksal Bizets. Bizet starb unmittelbar nach der Aufführung von „Carmen" im Alter von nur 37 Jahren im Jahre 1875. „Carmen" ist bereits seit 1906 (wenigstens musikalisch) frei, obwohl die Oper erst im Jahre 1875 erschien, „Rienzi" war bis 1914 geschützt, obwohl er schon 1851 auf die Bretter kam, die Autoren beider Opern sind aber schon 1813 geboren, während Bizet erst 1838 geboren wurde. Die Oper des 25 Jahre später geborenen Autors ist also den Werken der bedeutend älteren Autoren gegenüber nochmals posthum im Nachteil.

Alle diese Nachteile würden schwinden, wenn man die einzelnen Werke nur 50 Jahre vom Zeitpunkt ihres Erscheinens (dramatische vom Zeitpunkt ihrer ersten Aufführung an) schützte. In diesem Falle wäre „Rienzi" bereits 1892 und „Rigoletto" 1901 (also im Sterbejahr Verdis!) frei geworden, „Parsifal" um den man ja so viel streitet, würde erst 1932, „Falstaff" 1943 frei, und „Carmen" hätte einen bis zum Jahre 1925 sich erstreckenden Schutz genossen. Es liessen sich noch viele Beispiele der Art („Freischütz", „Lustige Weiber von Windsor" usw.) beibringen, die alle zeigen, wie ungenügend die lediglich vom Sterbedatum ausgehende Schutzfrist besonders in den Fällen ist, wo der Schöpfer bald nach dem grossen Erfolg früh stirbt.

II.

Hierzu erhalten wir von anderer fachmännischer Seite folgende Ausführungen:

Wir können uns mit beiden Vorschlägen des Herrn Dr. Istel nicht befreunden. Eine fünfzigjährige Schutzfrist nach Erscheinen des Werkes bringt den Übelstand mit sich, dass Werke vielfach noch während des Lebens des Tonsetzers frei werden würden: eine solche von 100 Jahren nach dem Geburtstag kann in vielen Fällen zwar für den Komponisten und seine Erben vorteilhaft sein, dürfte aber aus Fragen des internationalen Rechtes abzulehnen sein.

Betrachten wir überhaupt die Frage der „Schutzfrist", so ist zu betonen, dass eine solche von einer bestimmten Dauer nicht etwa aus rechtlichen Gründen festgelegt ist, sondern aus kulturellen. Erkennt man einen Schutz des Geisteswerkes an, so ist aus rechtlichen Gründen nicht zu ersehen, warum dieser Schutz überhaupt enden soll. Logischerweise fordert Albert Osterrieth, einer unserer bedeutendsten Urheberrechtler, der das geistige Eigentum als Sacheigentum*) ansieht, demnach auch eine ewige Schutzfrist**). Diese ewige Schutzfrist wird dem Geisteswerk nicht zugestanden, weil man sagt, der Autor schöpfe aus dem Volke, und weil man ferner sagt, das Volk habe nach einer Reihe von Jahren ein Anrecht auf die Geistesgüter, es habe ein Recht, seine Autoren zu volkstümlichen Preisen zu erhalten. Aus diesem Grunde heraus ist eine bestimmte Reihe von Jahren limitiert worden, und in Deutschland wurde eine Frist von 30 Jahren nach dem Ableben des Autors für richtig erachtet. Fast alle anderen Kulturstaaten stehen auf dem Standpunkt der fünfzigjährigen Schutzfrist nach dem Tode, und Deutschland steht mit seinen 30 Jahren mit Österreich (Ungarn hat 50 Jahre), der Schweiz und Japan fast allein da. Unseres Erachtens ist der Wunsch der Komponisten und der Verleger auf eine Verlängerung der Schutzfrist auf 50 Jahre nach dem Tode ein durchaus gerechter, nicht nur aus dem Grunde, weil die jetzige Schutzfrist sich häufig als zu kurz erweist, sondern vor allen Dingen aus dem Gesichtspunkt, dass die Schutzfrist international eine einheitliche sein muss. Der Zustand, dass heutigentags Werke in Deutschland geschützt, in England dagegen frei sind, andere wieder in Italien keinen vollen Schutz geniessen, dagegen in Deutschland, andererseits endlich Werke

*) Osterrieth, Altes und Neues zur Lehre vom Urheberrecht, Leipzig, 1892. Seite 83: Für uns steht nach obigen Ausführungen fest, dass das geistige Eigentum ein positives Recht und zwar als Recht an einer unkörperlichen Sache *dinglicher* Natur ist.

**) Derselbe Seite 95: Aus dem Wesen des Rechts, das wir als geistiges Eigentum erkannt haben, ergibt sich die Schlussfolgerung, dass seine *Dauer zeitlich unbeschränkt* ist. Obwohl wir nicht verkennen, dass wir uns mit unserer Ansicht in einen Gegensatz zu der der gesamten modernen Doktrin und der grossen Mehrzahl der heutigen Gesetzgebungen stellen, stehen wir nicht an, für die zeitliche Unbeschränktheit des geistigen Eigentums einzutreten.

in Deutschland frei sind, während sie in Frankreich noch Schutz geniessen, ist ein äusserst unerfreulicher und schädigender.

Hoffen wir also, dass wegen unserer regen internationalen Beziehungen dem Übelstand abgeholfen wird, und dass im Laufe der Jahre eine einheitliche Schutzfrist nach dem Tode des Urhebers eingeführt wird.



„Das Hexlein"

Komische Oper von Julius Wachsmann

Uraufführung im Grazer Opernhaus am 14. März

Das jüngste Werk, das das Grazer Opernhaus aus der Taufe gehoben hat, ist wieder eine komische Oper. „Das Hexlein" betitelt sich das nicht sehr komische, aber harmlosherzige Buch, dem es nur an dramatischem Gehalt fehlt, um dauernde Wirkungen zu erzielen. Die Handlung spielt in Wien um das Jahr 1600 und ist folgendermassen auf die Akte verteilt. Erster Akt: In einer Schenke nächst der Universität kommen die drei Schreiber der Quästur und Beisitzer des Hexengerichtes zusammen. Sie haben alle ihr Auge auf ein bildsauberes Mägdelein geworfen, das sie aber gar nicht beachtet. Ob sie's, die alle Lustbarkeit meidet und nie öffentlich sich zeigt, nicht etwa mit dem Teufel hält? Ein junger Student wird von den drei Ehrenmännern gewonnen, des Nachts durch den Kamin einzusteigen und durch das Ofentürchen die Spröde zu beobachten. Zweiter Akt: Das Jungferlein sitzt in seinem Stübchen, und da es Zeit zum Schlafen ist, zieht sie sich aus, betet im Hemdchen hübsch zu Gott und legt sich zur Ruhe. Da rumort es im Ofen, der Lauscher wird entdeckt, liebliche Zwiesprache folgt, die mit Küssen endet. Dritter Akt: Die drei Quästoren schleichen ins Zimmer, belauschen das Mädlein, das den Ofen umarmt und von ihrem „süssen Teufel" schwärmt. Rasch wird sie ergriffen und soll zum Gericht geschleppt werden. Grosses Gepolter, der Ofen bricht entzwei und der Bruder Studio steht schwarz und angerust wie der Teufel da, legt Zeugnis für das Mädchen ab, das als glückliche Braut dem Retter in die Arme sinkt.

Zu dieser etwas dürftigen Handlung, hat Julius Wachsmann, der sich mit Liedern, Chören und Orchesterwerken schon einen Namen gemacht hat, eine recht brauchbare Musik geschrieben, die zwar noch etwas theaterfremd ist — eine Instrumentation, die mangels gut geregelter Mittelstimmen oft nicht klingt, zwar sehr gut geführte Singstimmen, aber in der Kantilene oft zu früh und eigenwillig abbrechend, zudem im allgemeinen wenig Humor in der Musik, des öfteren steigen düstere tragische Moll-Klänge auf — aber dennoch durch ihre Stiltreue, die den Komponisten von „modernen" Übertreibungen zurückhält, sehr sympathisch wirkt. Besonders gefielen ein Ständchen in A im ersten Akt, ein nach allen Regeln der Kunst fugiertes Orchestervorspiel zum zweiten Akt, das Gebet im zweiten Akt und ein wirklich ins Grosse strebender, ungemein feierlicher Adur-Choral als Abschluss des dritten Aktes.

Das Werk fand recht freundlichen Beifall und der anwesende Komponist konnte sich öfter dem Publikum zeigen Die Vorbereitungen waren vom Regisseur Julius Grevenberg und vom Kapellmeister Ludwig Seitz sehr sorgfältig getroffen worden. In der Titelrolle bot Olga Barco-Frank eine aussergewöhnlich vollendete Leistung. Jungmädchenschelmerei und Anmut vereinigten sich mit einer klaren, tragenden Stimme zu einem prächtigen Ganzen. (Bühnen, die über eine ähnlich tüchtige Soubrette verfügen, können getrost nach dem harmlosen Werkchen greifen.) Harry Schürmann war sehr gut als Student, die drei Finsterlinge fanden in Karl Koss, Julius Martin und Heinrich Baumann angemessene Vertreter.

Dr. Otto Hödel



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Obwohl die hiesige Saison noch im vollen Pulsschlage des ihr eigenen überkräftigen Lebens dahinströmt, haben doch bereits einige von jenen zyklischen Unternehmungen, die hier als feste Stützen anzusehen sind, ihre Schlusskonzerte gehabt. So die von S. v. Hausegger geleiteten sogenannten grossen Konzerte des Blüthner-Orchesters und die der Gesellschaft der Musikfreunde. Erstere endeten in einer Aufführung von Beethovens neunter Sinfonie, die sich unter den acht, deren sich der gegenwärtige Berliner Konzertlauf rühmen kann, vorteilhaft heraushob. Vor allem gelang es dem Dirigenten, hier seine eigene, an sich gewiss nicht schwache Individualität gegen die Beethovensche selber zurücktreten lassen und dadurch dem Werke jenen sogenannten grossen Zug zu geben, der in ihm und seinesgleichen stets von selber durchbrechen wird, wenn ein Dirigent sich hier an die klare und präzise Ausdrucksweise des Schöpfers hält und darauf verzichtet, sie zum Tummelplatze der eigenen, häufig höchst zweifelhaften Ideen und Interpretationskünste zu machen. Es war da in andern Aufführungen des klassischen Grosswerkes viel gesündigt worden, was alles Hausegger sozusagen wieder gut machte. Dazu gehörte unter anderm der vernünftige Fluss des Tempo im Adagio, welches andere Dirigenten so breit zu ziehen beliebten, dass der Zusammenhang der melodischen Linie an mehr als einer Stelle aufgehoben wurde. Gleichwohl erschien in dieser Aufführung alles aus tiefstem Herzen heraus nachgeschaffen, und sie wirkte demgemäss auch auf das Publikum. Dennoch aber störte eine Partie im Finale, bei der sich die Dirigenten von der eingerissenen Neumode emanzipieren sollten: Sie betrifft die scheinbaren Staccatopunkte der Chorstelle „Seid umschlungen" im zweiten Abschnitte (Andante maestoso). Die Punkte bedeuten dort gar kein Staccato, sondern jenes gewichtige Trennen der einzelnen Noten im Zusammenhange mit einem gewissen Marcato, wie man es z. B. in der alten Klavierliteratur durch solche Punkte ausgedrückt findet. Ältere Dirigenten wie Reinecke, Hiller, Abt, Lassen, Zumpe usw., deren Aufführungen ich mich noch genau entsinne, liessen denn auch die Stelle gar nicht so singen, dass sie wie ein schlechter Witz, der Kuss z. B. wie ein richtiger „Schmatz" klang. Leider äussert sich Heinrich Schenker in seinem allumfassenden, starkbändigen Werke über die neunte Sinfonie, das die ganze Literatur darüber zu ersetzen vermag, gerade über diese Angelegenheit nicht. Der eigentliche schwache Punkt der Aufführung war wieder das Soloquartett. Es ist angesichts des Überschusses an guten Kräften, die Winters über in Berlin zu haben sind, bemerkenswert, dass in keiner der bislang gewesenen Aufführungen vier Stimmen zu hören waren, die wirklich zusammen passten und der schwierigen Aufgabe wie aus einer Kraft gewachsen schienen. Gutes vollbrachte hingegen der Chor, als welcher der Leipziger Bachverein gastierte. Er führte auch die erste Hälfte des Konzertes, Händels Dettinger Tedeum unter Leitung seines heimischen Dirigenten Straube aus, ohne indessen dort in gleicherweise zu reüssieren. Das von der hiesigen Kritik betonte Misslingen ist wohl auf die Ungewohntheit der ganzen Lage zu setzen, wofür ja auch die häufige Divergenz zwischen Chor und Orchester spricht. Selbige fiel auch in der Voraufführung von Bachs Hoher Messe auf, die von der Kritik, welche hierorts wenigstens den Sonntag frei haben will und daher an diesem Tage wenigstens abends nicht gern Konzerte besucht, besprochen wurde. (Solche Voraufführungen gelten hierorts längst nicht mehr als „Generalproben"! sie finden bei allen überstark besuchten Konzerten, wie bei denen der Kgl. Kapelle, des Philharmonischen Orchesters unter Nikisch, des Philharmonischen Chores und der Singakademie, statt und haben den eigentlich musikalisch zurechnungsfähigen Teil des Publikums als Hörerschaft.) Ungünstig war für die Leipziger Gäste der weitere Umstand, dass kurz darauf Bachs Werk auch in der Singakademie anstand.

Ferner schloss die Gesellschaft der Musikfreunde ihre Konzertreihe. Dabei gewahrte man innerhalb einer sonst wohlgeratenen Aufführung der Emoll-Sinfonie von Brahms wieder ein Zeichen der schlechten Mode: die Tempoverschleppung des langsamen Satztes bis zur Karri-

katur. Wenn ich diesem Fehler, der bei anderen Aufführungen des Werkes gleichfalls zutage trat, also wohl bereits verallgemeinert ist, widerspreche, so bewegt mich dazu ausser dem eigenen, naturgemässen Musikempfinden abermals eine ältere Erinnerung: von Brahms selber und ebenso von Bülow und Joachim, die doch beide ihre Brahmswissenschaft aus erster Hand hatten, vernahm ichs anders. Der Dirigent, Professor Wendel aus Bremen, gehörte, rückläufig bemerkt, auch zu denen, die das Adagio in Beethovens neunter Sinfonie durch solche Tempoverbreiterung beeinträchtigten. Die Anerkennung nun, die seiner Wiedergabe des Brahmsschen Werkes immerhin zu zollen ist, verdient derjenigen des dritten Brandenburgischen Konzertes (Gdur) von Bach durchaus nicht. Man braucht durchaus kein Musikgelehrter à tout prix zu sein und unsere praktische Musikübung keineswegs nur vom „musikhistorischen" Standpunkte aus zu bewerten, um trotzdem das Licht, das von dieser Seite aus in die Musikerkenntnis einfällt, zu benutzen und damit Aufführungen älterer Werke zu verbessern. Aber gerade deshalb muss man nicht ablassen, selbst längst als falsch Erkanntes den Leuten immer wieder vorzuhalten. Und falsch war die Aufführung an drei Punkten. Der erste betraf die dickflüssige Massenbesetzung des in diesem Werke allein in Aktion tretenden Streichorchesters. Die Brandenburgischen Konzerte sind halbe Kammermusik, und man hat deshalb sehr richtig für sie und ihresgleichen den Begriff des Kammerorchesters konstruiert. Zweitens fehlte wieder einmal die harmonische Füllstimme des Klaviers (Cembalo), ohne dass sie anders ersetzt, etwa — was bei dem in Masse verfügbaren Materiale wohl angängig gewesen — in den Streichkörper hineinarrangiert worden wäre. So aber wurde hier an vielen Stellen dem Publikum eine ungelöste Harmonieschüleraufgabe vorgesetzt, nämlich die, zwischen einer gegebenen Ober- und Grundstimme die Mittelstimmen auszusetzen. Doch wie soll man sich da noch wundern, wenn man anserdeits sieht, wie selbst eine Bachautorität wie Fritz Steinbach in ihrer kleinen Partiturausgabe die Signaturen der Cembalostimme noch ausgemerzt hat, anstatt sie auszuführen und die Ausführung ad usum minorum gentium mitdrucken zu lassen! Der dritte Fehler nun war der allerschlimmste. Da liess der Dirigent jene beiden dürren, gar nicht zur Sache gehörenden Akkorde hinter dem Schlusse des ersten Satzes mitspielen, die, obwohl mindestens apokryph, sich auch in die oben genannte kleine Partiturausgabe eingeschlichen haben. Wie mich schon vor fünfundzwanzig Jahren mein alter Kontrapunktmeister Ernst Naumann, einer der gründlichsten Bachkenner alter Schule, belehrte, deuten diese Akkorde auf einen verloren gegangenen langsamen Mittelsatz in der Paralleltonart, auf welchen denn seinerzeit auch, als man den betreffenden Band der grossen Bachausgabe zurüstete, eifrig aber vergebens gefahndet wurde. Sie stellen einen einfachen Halbschluss in Emoll, nach der Schulformel IV_6—V dar, bilden also eine Eselsbrücke, die die beiden erhalten gebliebenen Gdur-Sätze trennt, aber nicht verbindet. Trotzdem war in dem Programmbuche zu lesen: „Zwei breite Akkordschläge des ganzen Orchesters vermitteln zwischen dem ersten und zweiten Satze". Mit solchem dilettantischen Unverstande wird hier das Publikum „belehrt"! Der Verfasser ist ein Herr, der seinen „Doktor" in der Zoologie bzw. Biologie erwarb und dann auf das musikalische Gebiet hinüberwechselte. Ist denn in Berlin Mangel an erfahrenen, schreibfähigen Musikern oder Musikgelehrten, dass die Gesellschaft der Musikfreunde zu solchen Führern bzw. Irreführern ihres Publikums Zuflucht nehmen muss? Noch unglaublicher war in der Beziehung das vorletzte Programmbuch, wo nicht allein mir die Irreführung durch Schumanns Dmoll-Sinfonie auffiel. Da ist zu lesen, nachdem von Beethoven Rede war: „Von den späteren Meistern besassen nur noch Schubert und Brahms ein annähernd tief verwurzeltes geistiges Streben und ein genügendes musikalisches Gestaltungsvermögen". Ganz abgesehen von der Fragwürdigkeit, den 1828 gestorbenen Schubert dem 1827 verschiedenen Beethoven als „späteren" Meister anzuhängen, ist doch allgemein genug bekannt, dass Schubert gerade in den grossen Formen seine schwächere Seite hatte, und in früheren Zeiten, wo man in der Musik noch über Formensinn und Formenkraft verfügte, empfand man das auch, wie denn selbst Schuberts Bewunderer Schumann von dessen zwar „himmlischen", aber doch immerhin Längen redete. Was aber zwischen Schubert und Brahms an sinfonischen Grosstaten geschah, scheint der Verfasser in seiner dilettantisch einseitigen Schwärmerei für jene beiden Tondichter nicht genauer zu kennen, sonst würden ihn die Namen Spohr, Mendelssohn, Berlioz, Liszt, mit dessen Faustsinfonie die Gesellschaft der Musikfreunde ihren Zyklus begann, usw. vor einer solchen Entgleisung bewahrt haben. Vor Schumanns Dmoll-Sinfonie nun steht er völlig ratlos; er findet dort „mosaikartige thematische Buntheit, populäre Kurzatmigkeit der Phrasen, Sorglosigkeit der thematischen Arbeit wie der architektonischen Anlage in den Ecksätzen" und andere kuriose Merkmale. Solche Programmbücher wären andernorts ein Ding der Unmöglichkeit; unser modernes Babel an der Spree aber ist das Dorado der unbegrenzten Möglichkeiten auch auf solchem Gebiete. Eine Stilphilippika wäre ja eine auch hinsichtlich des Vortrages eines Klavierkonzertes von Mozart durch die an sich so vortreffliche Pianistin Elly Ney zu halten. Da ich aber für heute zu redselig zu werden befürchte, empfehle ich wieder einmal dringend zur Lektüre und Nachachtung: Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte, ein Wort der Anregung an die klavierspielende Welt von Carl Reinecke.

Die vier Konzerte, die letzthin Ferruccio Busoni gab, können als das Saisonereignis hervorgehoben werden, das sowohl auf den zurechnungsfähigen Teil des Publikums wie auf die Künstlerschaft selber am intensivsten wirkte. War in den beiden Klavierabenden eine ganze Korona zufällig in Berlin anwesender berühmter Pianisten zu sehen, so traf man in den beiden Orchesterabenden eine Versammlung ebenso berühmter Dirigenten und Komponisten an. Vor mir sass im letzten der Konzerte R. Strauss, der erklärte Grossmogul unserer Musikaera, hörte von der ersten bis zur letzten Note zu und beteiligte sich lebhaft an dem einmütigen, ungewöhnlichen Beifallskundgebungen. Dass diese selbst von Gegnern der Richtung unwidersprochen blieben, will in Berlin, wo man sich z. B. im Kgl. Opernhause selbst in Gegenwart des Kaiserpaares bei gewissen Premièren im Zischen und Pfeifen keinerlei Zwang antut, schon etwas heissen. Das Haus war denn auch an allen vier Abenden wirklich ausverkauft, nicht ausverschenkt, wie das hier sonst wohl, selbst gelegentlich bei sogenannten Grössen, zu unterlaufen pflegt. Der Zauber, mit dem die Klavierabende Busonis so ausserordentlich anziehen, scheint mir nicht allein in der Garantie der Gewährung der höchsten pianistischen Kunst zu liegen, als auch in der Tatsache, dass dieser nimmer rastende, stets sich zu neuer Arbeit verpflichtet fühlende Geist stets die Erwartung spannt: man weiss nie, wie er ein Stück, das man schon oft und immer wieder anders von ihm hörte, nun diesesmal spielen wird. Ich, der ich seine Laufbahn schon mit Staunen verfolgen konnte, da er in der grossen Musikwelt noch weniger bekannt geschweige denn gefeiert war, habe das oft an mir selber erlebt. Die diesmal gebotene Klavieroffenbarungen im einzelnen durchzugehen, ist nun hier nicht angebracht; es sei deshalb nur des Vortrages von Beethovens grosser Bdur-Sonate und Liszts Hmoll-Sonate als zweier Klaviertaten gedacht, die als schlechthin unvergleichlich dastehen. Kein lebender Pianist erinnert mich so sehr an Liszt selber, wie dieser Busoni, der doch weder ein Schüler des Grossmeisters war, noch ihn selber je spielen hörte. Das ist eben das Wesen wirklicher Kongenialität, die das von innen heraus neu gebiert, was minder ursprüngliche Geister durch Beispiel und Nachahmung mehr oder weniger gelungen zum Ausdruck bringen. Aber auch der Komponist Busoni überzeugte diesesmal. Wir Älteren, deren musikalisches Wesen durchaus noch in einer geschlossenen, wohlproportionierten Formenarchitektur, in der klassischen Kontrapunktlinie und in einer Harmonik wurzelt, die sich auf den Terzenbau der Akkorde und jedenfalls auf ein ausgesprochenes Dur oder Moll stützt, nehmen ja naturgemäss jenen Erscheinungen, die alles das negieren und nach einem ganz neuen Tonsysteme, einem „dritten Geschlechte" schreien, das weder Dur noch Moll ist und anstatt der gewohnten zwölf Halbtöne eine neue Skala von Dritteltönen anstrebt, eine ablehnende Haltung ein. Mit Busonis Tondichtung wird man aber doch nicht so rasch fertig. Es scheint sich da wirklich eine neue Aera herauszuringen, die etwa an die folgenschwere Zeit um 1600 erinnert, wo auch eine Ars nova geboren wurde und ein Gesualdo da Venosa seine unerhört kühne Chromatik in die aus den Fugen gehende Musikwelt schickte. Jedenfalls

ist es inkonsequent und ungereimt, die letzten Emanationen eines Richard Strauss in geschrobener Begeisterung zu preisen und anderseits die Schöpfungen des „Neutöners" Busoni zu verwerfen, wie das ja gewisse Berliner imaginäre Kritikgrössen zu praktizieren belieben. Von Busonis aufgeführten Werken zeigten sich übrigens die meisten besser als ihr Ruf, so z. B. die vielfach als monströses „Klavierkonzert" erläuterte fünfteilige Sinfoniedichtung mit Klavier und Schlussmännerchor. Völliges „Neuland" war allerdings in der Berceuse Elégiaque und dem Nocturne Symphonique zu schauen. In einer nach fünf Stücken aus des Komponisten Oper „Die Brautwahl" neu geschaffenen, nicht etwa blos „arrangierten" Orchestersuite fand man aber wieder eine zwar ungewöhnliche, originale, aber bei einigem guten Willen doch so zugängliche Kunst vor, dass man sowohl deren Innerlichkeit nachfühlte als auch ihre souveräne Herrschaft über die Ausdrucksmittel anerkennen musste. Ähnlich wurde man von einer neuen, „uraufgeführten" Indianischen Fantasie für Klavier und Orchester gefesselt, in der des Komponisten ebenso feine als reiche Palette Tonbilder hervorgezaubert hat, die man nicht nur hörte, sondern auch zu sehen wähnte. Dass Busoni dabei wohl in Amerika erlauschte originale Indianerweisen benutzte, mag nebenher erwähnt sein. Er sass auch in diesen Orchesterkonzerten meist selber am Flügel und feierte besonders nach dem Vortrage der riesenhaften Fantasie Contrappuntistica einen grossen Triumph. Auch dieses Werk, das durch „Die Kunst der Fuge" angeregt wurde, vermag sich nur dem zu erschliessen, der etwa mit Beethovens fast mehr berüchtigter denn berühmter Schlussfuge in der grossen Bdur-Sonate ins Reine gekommen ist. In der erwähnten grossen Klavierkonzertsinfonie aber sass Busonis Schüler Egon Petri, der Sohn des bekannten Dresdener Violinmeisters, am Flügel und erwies sich dabei als ein Pianist, der schon jetzt Grosses leistet und noch Grösseres für die Zukunft zu versprechen scheint.

Rundschau

Oper

Barmen Der Januar brachte im Neuen Barmer Stadttheater (Direktor Otto Ockert) eine Parsifal-Aufführung, die allen Mitwirkenden Ehre und Ruhm schaffte. Das verstärkte Orchester spielte unter Kapellmeister Klemperer mit ganzer Hingebung und schönem Ausdruck. Die einzelnen Hauptrollen waren mit den besten Kräften besetzt. Eine jugendlich kraftvolle Erscheinung war Max Anton als Parsifal, den er mit grosser musikalischer Sicherheit sang. Josef Niklaus war darstellerisch ein trefflicher Gurnemanz; leider liess die Textaussprache an Deutlichkeit zu wünschen übrig. Mit der schwierigen Rolle der Kundry fand sich Margarete Kahler sehr gut ab. Die übrigen Solisten — Kerzmann-Amfortas, H. Barth-Klingsor, W. Roos-Titurel — trugen das Ihrige zum harmonischen Gelingen des Ganzen bei. Stimmungsvolle Landschaftsbilder waren der ernste Wald mit See und Gebirge im Hintergrunde. Etwas farbenprächtiger und -freudiger hätte die blumenreiche Aue sein können. Wunderbar schön war die Gralstempelszene. Gut abzufinden musste man sich mit den Wandeldekorationen. Die bisherigen, zahlreichen Vorstellungen waren sämtlich lange vorher ausverkauft.

Die Neueinstudierung der romantisch-komischen Oper „Wenn ich König wär'" von A. Adam erwies sich als eine recht glückliche Tat. Der Text dieser fast vergessenen, französischen Oper ist durch den Erfurter Kapellmeister Paul Wolff durchgesehen und verbessert worden und in dieser Gestalt für die deutsche Bühne brauchbar. Die leichte, heitere Musik vereinigt mit eingänglichen, wohlklingenden Melodien pikanten, anmutigen Rhythmus. Die Solisten sind in Einzelgesängen und Ensembles dankbar beschäftigt; auch dem Chor ist eine leicht zu bewältigende, lohnende Aufgabe gestellt. Somit gewährt das liebenswürdige Werk Stunden angenehmster Kurzweil, verschafft Heiterkeit und Frohsinn. Die hiesige Aufführung hatte ungeteilten Erfolg. Unsere Bühnen sollten sich dieses hübschen Werkes auch zur Bekämpfung der geschmacklosen, modernen Operette nachdrücklichst annehmen!

Adolf Löltgens Gastspiel als „Lohengrin" hatte ausserordentlichen Erfolg. Aïda, Carmen, Barbier, Afrikanerin, Undine, Salome vervollständigten das reichhaltige Repertoire.

H. Oehlerking

Berlin Molière hat wieder einmal zu einer Oper herhalten müssen. Aber — wie schon so oft bei Versuchen, Molières Komik, Ironie und parodistischen Geist auf die Opernbühne zu übertragen — der wahre Molière ist dabei verloren gegangen, und der Librettist Golisciani macht sich als ziemlich humorloser Nichtdramatiker bemerkbar. So nahm sich Ermanno Wolf-Ferraris neues musikalisches Lustspiel „Der Liebhaber als Arzt" aus, das uns die Königl. Oper am Freitag zum ersten Male präsentierte. Es sei gleich noch erwähnt, dass das Textbuch in R. Batka einen guten Übersetzer gefunden hat.

Wie anderwärts auch, wurde hier das Werk vom Publikum ziemlich freundlich aufgenommen. Ich glaube aber nicht, dass dies auf Grund des musikalischen und dramatischen Gehalts geschah, sondern infolge der ganz ausgezeichneten Darstellung. Droescher hatte eine schlagfertige und unterhaltsame Regie ausgedacht und durchgeführt und Blech brachte die heikele Partitur in virtuoser Weise heraus. Auf der Bühne herrschte Spiel- und Singfreudigkeit, und wenn Herr Hoffmann seinen Arnolf, den Gutsbesitzer, und Frl. Engell die liebeskranke Lucinde noch etwas mehr auf groteske Übertreibung hinausgegeben hätten, würde man schliesslich sogar unter Ausschaltung des Herrn Golisciani den Geist Molières verspürt haben. So blieb es Frl. Artôt de Padilla vorbehalten, das lustige, ränkevolle Zöfchen Lisette mit reizender, rokokoechter Schalkhaftigkeit als die amüsanteste Person der Komödie durchzuführen. Nur das Ärztequartett gemahnte noch einmal an den grossen dramatischen Satiriker aus Frankreichs charmantester Zeit. Herr Henke gab den Liebesjammer kurierenden Pseudoarzt ganz nett verschlagen.

Die Musik Wolf-Ferraris hat diesmal nicht den starken Pulsschlag wie früher. Er bleibt etwas konventionell und, wie wenn er fürchtete, dass sein ursprünglicher Humor nicht ausreicht, gezwungen. Die Musik sprudelt nicht die Komödie heraus — man muss sie suchen gehen. Auch der einheitliche Stil, dem Wolf-Ferrari früher schon einmal näher war als hier, will nicht kommen: Lyrik und auf Stelzen einhergehende Komik stechen weit voneinander ab. In ersterer ist er ein Nachfahre Puccinis, wie letzterer kein Original aber wenigstens auch kein Imitator. Dennoch fasst die Wärme der lyrischen Partien, wie bei der „Kurszene" im zweiten Akt, den Zuhörer kräftiger an wie die instrumentalen Spielereien und Geistreicheleien, aus denen man den Humor heraushören soll. Übrigens wurden die ger nicht leichten Chöre vorzüglich ausgeführt: man erkannte da wieder Prof. Rüdels Meisterhand. Auch die stimmungsvolle Gartendekoration des ersten Aktes, dem Pinsel Prof. Kautskys entstammend, trug viel zur Wirkung bei.

H. W. Draber

Dortmund Im Laufe der letzten Wochen hatte die Oper unseres Stadttheaters zwei erfolgreiche Premieren zu verzeichnen: „Die Bohème" von Puccini und die Operette „Der liebe Augustin" von Leo Fall. Die gleichnamige Oper von Leoncavallo war schon früher bei uns herausgekommen. Neueinstudiert sind die „Entführung" von Mozart und „Tiefland" von E. d'Albert. Mit bedeutendem Erfolge gastierten die Pariserin Marguerite Sylva, zweimal als „Carmen", und der Hans Sachs-Darsteller Fritz Feinhals. Bei dem mit Ende der Saison eintretenden starken Wechsel in der Besetzung der Hauptfächer standen die Engagementsgastspiele im Vordergrund des Interesses. Um das Heldentenorfach bewarben sich Fritz Stein und Dr. Aug. Faas, um das Fach dramatischer Altpartien Ottilie Fellwock.

Fr.

Elberfeld Der Januar-Spielplan stand ganz unter dem Zeichen des „Parsifal". Unser neuer Intendant Artur von Gerlach hatte dieses erhabene Werk lange vorher mit Anspannung aller Kräfte gründlich und stilgemäss vorbereitet, so dass die Aufführung den Ansprüchen, die an eine Provinzbühne gestellt werden dürfen, vollauf gerecht

wurde. Der Andrang des Publikums übertraf alle Erwartungen. Abgesehen von den 8 Vorstellungen im Januar, die sämtlich ausverkauft waren, wurden für die nächsten 2 Monate schon jetzt eine ganze Reihe von Vorstellungen angekündigt. Man hatte keine Mühe und finanziellen Opfer gescheut, um dem „Bühnenweihfestspiel" eine würdige Wiedergabe zu sichern. Die schönen, neuen Dekorationen stammen aus dem Atelier des Professors Lückemeyer-Koburg, die hiesige Firma Ring lieferte die vorgeschriebenen Waffen, Rüstungen und Kostüme. Intendant Artur von Gerlach schuf in allen Akten malerische, stimmungsvolle Bilder. Kapellmeister Knoch nahm die Tempi breit und gedehnt, das auf 80 Künstler verstärkte Orchester spielte mit grosser Hingebung und Ausdauer. Die Chöre waren sorgsamst vorbereitet und klangen tonrein und ausdrucksvoll. Die Rollenbesetzung erwies sich als ganz besonders glücklich. Mit trefflichen gesanglichen und darstellerischen Leistungen warteten auf: Baum-Parsifal, W. Zilken-Amfortas, H. Erl-Gurnemanz, E. Hunold-Klingsor, Erna Eregots-Busch als Kundry.

Während des Februar beherrschte „Parsifal" den Spielplan. Für den beurlaubten, bisherigen ersten Kapellmeister Knoch trat Dr. Knappertsbusch ein, der sich namentlich bei der Leitung dieser Vorstellungen als ein musikalischer Mann und umsichtiger Dirigent erwies. Einer Auffrischung bedürfen die Chöre: sie erklangen matt und sehr unrein. Mit dem „Parsifal" wechselten ab: Die Meistersinger, Fidelio, Zar und Zimmermann, Hoffmanns Erzählungen und Margarete. Fidelio gab mehreren unserer Künstler Gelegenheit, ihr Können im besten Lichte zu zeigen. Karl Baums Florestan, Erich Hunolds Pizarro waren ausgesprochene Kunstleistungen, auf die eine Provinzbühne mit Recht stolz sein kann.

H. Oehlerking

Halle a. S. Der Verdi-Zyklus im Stadttheater fand mit dem „Maskenball" einen glänzenden Abschluss. Kapellmeister Wetzler hat gezeigt, dass man auch an einer Provinzoper in echt künstlerischer Weise schaffen kann, dass man in hingebender Liebe und freudiger Begeisterung für ein Kunstwerk mit eingenisteten Traditionen aufräumen muss. Und gerade bei den zum Überdruss gegebenen Werken der mittleren Schaffensperiode Verdis (Rigoletto, Troubadour, Aïda) ist es ja oftmals bitter nötig, mit dem alten Theaterschlendrian zu brechen, um den dramatischen Kern in seiner Reinheit hervorzukehren. In diesem Sinne folgten auch Chor, Orchester und Solisten willig den wertvollen Anregungen ihres musikalischen Chefs. Von den Solisten sind in erster Linie zu nennen: Alice von Boer, Alfred Fährbach und Viktor Erik van Horst. Auch einige interessante Gastspiele brachte der Zyklus. Mafalda Salvatini, die temperamentvolle und glänzend geschulte Diva, trat als Amelia auf, und Robert Hutt, ein intelligenter Gesangskünstler, sang den Manrico und den Radames. Die Regie Theo Ravens stand immer auf der Höhe ihrer Aufgaben, vornehmlich in Aïda und im Troubadour. — Als Neuheit hörte man Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen". Erfindung und Handlung des Werkes sind nicht weit her, wohl aber interessieren daran die lebhaften Orchesterfarben und die moderne Harmonik. Trotz ausgezeichneter Darstellung erlebte das Werk nur vier Aufführungen. Die Solisten, voran Margarete Bruger-Drews (Minnie), A. Färbach, (Johnson) und V. E. van Horst (Sheriff) waren in jeder Hinsicht glänzend.

Die Parsifal-Erstaufführung gestaltete sich zu einem künstlerischen Ereignis ersten Ranges. Handlung und Musik hinterliessen bei allen Hörern sichtbarlich die tiefsten Eindrücke. Ernster künstlerischer Wille, sowie höchste Anspannung und grösstenteils glückliches Zusammenwirken aller vorhandenen Kräfte brachten eine Aufführung zuwege, wie sie für Hallesche Verhältnisse ungewöhnlich glänzend zu nennen ist. Direktor Richards selbst führte im Verein mit Theo Raven, dem alterfahrenen und gereiften Bayreuth-Jünger, mit feinem Verständnis für alles Bühnenmässige, die Regie und hatte das Werk in splendidester Weise ausgestattet. Die Kostüme der Ritter und Blumenmädchen, sowie die von Prof. Frahm-Dessau eigens geschaffenen Dekorationen gaben eine Farbensinfonie, wie sie malerischer und glänzender selbst in Bayreuth nicht zu finden ist. Für dergleichen hat ja Geheimrat Richards von jeher viel Geschmack und Geld übrig gehabt. Dabei wirkten die Bühnenbilder nicht etwa dominierend, sondern beugten sich der Majestät des Weihefestspieles. Im musikalischen Brennpunkt stand Kapellmeister Wetzler als empfindungsvoller Dirigent. Für die Chöre waren ungewöhnliche Verstärkungen vorgesehen. Während die Gralsritterchöre leider nicht immer edel und exakt klangen, zeichneten sich die übrigen Chorgruppen durchweg aus. Die herben Knabenstimmen des Stadtsingechores klangen in den Abendmahlsszenen überwältigend feierlich. Als Gäste wirkten mit: Martha Leffler-Burkard (Kundry), Walter Kirchhoff (Parsifal) und Walter Soomer (Amfortas). Mit durchaus bedeutenden Leistungen schlossen sich Franz Schwarz — ein ganz herrlicher Gurnemanz, und V. E. van Horst — ein höchst dramatischer Klingsor — von der hiesigen Oper an.

Paul Klanert

Karlsruhe Reges Leben ist für diese Saison im Hoftheaterbau bemerkbar. Es mehren sich die Neueinstudierungen, wenn auch musikalische Novitäten in der ersten Hälfte des Winters vom Repertoire ausgeschaltet blieben. Aus begreiflichen Gründen allerdings. Das Ensemble musste sich erst wieder fester zusammenschliessen und an einheitliche Arbeit gewöhnen. Fritz Cortolezis, der neue erste Kapellmeister, hat da mit den vorhandenen und gelegentlich von auswärts gestärkten Kräften manch Gutes geleistet und den Ruf der Hofbühne trotz der kurzen Zeitspanne seiner Tätigkeit erfreulich gehoben. Aus der Reihe der grossen mit viel Beifall aufgenommenen Mozartneueinstudierungen soll hier nur auf den vorzügliche abgerundeten Don Giovanni hingewiesen sein, der dem Darsteller des Erotikers Jan van Gorkum und dem Dirigenten berechtigte Anerkennung brachte, jedenfalls in der musikalischen Sorgfalt aller Partien und in der Inszenierung jenen Ernst verriet, der einzig auf die heutige Mozartkultur befruchtend einwirken kann. Ähnliches lässt sich auch vom Figaro, Cosi fan tutte und der Entführung berichten. Nicht weit davon in der Stilart steht ja auch Verdis „Falstaff", der zur Jahrhundertfeier herausgebracht und in den letzten Wochen wieder öfters wiederholt wurde. Den feinen Sinn für dessen esprithaften Humor wird zwar das grosse Publikum nie leicht bekommen, doch freut es sich anscheinend naiv mit an der neckischen al-Fresko-Fasson, in der Herr Cortolezis das würzige Scherzspiel — zumal im kleinen Badener Haus — frisch und unverstaubt ausbreitete. Neben diesen Aufgaben, die wohl den Hauptteil der winterlichen Opernstudien einnehmen, wird auch die Wagnerpflege nicht vernachlässigt. Die erste Aufführung des Ringes soll viele gute Momente gehabt haben — das Hoftheater hat ja nun allmählich auch neue Dekorationen zur gesamten Trilogie erhalten —; bei den letzten Meistersingern konnte ich mich selbst überzeugen, dass auch da Cortolezis über der Sache steht und mit Schwung und grosser Stilführung arbeitet, ohne sich auf eine bestimmte Tradition festzulegen. Noch stets auf alter Höhe hält sich der Hans Sachs Max Büttners; einen vor allem gesanglich guten Vertreter des Beckmesser besitzt das Hoftheater in Franz Roha. Der Walther Wilhelms konnte nur bedingt genügen, das Evchen Frau Brüggelmanns nicht überall befriedigen, die als Gast von Stuttgart für die erkrankte und im Herbst ausscheidende Frau Marie Höllischer-Lorentz eingesprungen war. Neu im Verlaufe der letzten Monate war nur die nicht sonderlich originelle Musik E. Humperdincks zum „Wunder", das pantomimisch vielleicht und auch in der Behandlung der Massenszenen den Opernregisseuren der Provinz anregendes Schaffen abseits der Schablone vermittelt.

Hans Schorn (B.-Baden)

Leipzig Die von Geheimrat Martersteig, Dr. Lert und Professor Engels gemeinsam inszenierte Erstaufführung von Wagners „Parsifal" (am 22. März) hinterliess zwiespältige Eindrücke. Sehr gut waren die Hauptrollen durch Frau Rüsche-Endorf (Kundry), Urlus (Parsifal), Kase (Amfortas) und Braun als Gast (Gurnemanz) vertreten. Vortrefflich war auch, abgesehen vom minder gelungenen Vorspiel in unendlich gedehnten Zeitmassen, das vom Operndirektor Lohse sicher und schwungvoll geleitete Orchester, ohne freilich den gedämpften Klang erreichen zu können, der für dieses Werk durchaus gefordert werden muss und nur durch die Einrichtung des Schalldeckels (wie in Bayreuth und München) erzielt werden kann. Die Missverhältnisse, die bei der Anlage des Werkes und den Absichten Wagners

durch die Nichtdämpfung des instrumentalen Parts entstehen müssen, traten besonders zu Tage in den Höhen-Chören der Tempelszenen des ersten und letzten Aufzuges. Zum mindesten ist hier eine gänzlich andere Aufstellung der Vokalisten hinter der Szene dringend anzuraten. In der Inszenierung hat das Streben, eigene Wege zu gehen und in modernster Weise zu verfahren, wohl zu einigen apart schönen Stimmungen geführt, jedoch allzuweit von den Regievorschriften des Dichterkomponisten entfernt. Dazu kam, dass man auf die mit Spannung erwartete neue Lösung des Wandeldekorationproblems auf optische Art (die nach der Martersteigschen Idee bei vollem Gelingen berechtigtes Aufsehen erregen dürfte) wegen noch nicht überwundener technischer Übelstände zunächst verzichten musste. In diesem Punkte hatte das Leipziger Stadttheater dasselbe Pech wie einst Wagner selbst bei der Erstaufführung in Bayreuth. Zu einem sicheren Urteil über den Leipziger Parsifal wird man nach alledem erst gelangen können, wenn nach einigen Wiederholungen alles so klappt, wie es sich die dirigierenden Personen wohl gedacht haben. Diesmal seien nur, rein musikalisch betrachtet, als Leistungen allerersten Ranges genannt: die Klagen des Amfortas, die Karfreitagszene und das mit hervorragenden Führerinnen besetzte Blumenmädchen-Ensemble.

♯

Osnabrück Die erste Hälfte der Spielzeit unseres Stadttheaters ist vorüber. Die erwünschte Hebung des Besuchs hat sich immer noch nicht wieder eingestellt, obgleich das diesjährige Ensemble in Oper wie Schauspiel sehr gute Kräfte aufweist. In der Oper, die mit „Figaros Hochzeit“ verheissungsvoll einsetzte, kamen bisher mit je 3—4maliger Wiederholung zur Aufführung: Bohème, Undine, Tannhäuser, Holländer, Mignon, Trompeter, Hänsel und Gretel, Postillon, Othello und Orpheus. Noch mehr Wiederholung und leider auch bessern Besuch zeigten die gebotenen Operetten.

Hoffmeister

Wien Während in der Volksoper der „Parsifal“ nach wie vor seine Zugkraft auf Kenner und Laien, Verstehende und nur sensationslustige Neugierige behauptet, lässt Direktor R. Simons eben daselbst auch Novität auf Novität folgen. Die letzten waren: „Die himmelblaue Zeit“, ein Singspiel in 3 Akten von P. Wertheimer, bearbeitet von R. Batka, Musik von Oskar Straus (21. Februar) und „Der Sturm auf die Mühle“, Volksoper in 3 Aufzügen von Karl Weis (13. März). Da wir weder zu der einen noch der andern Erstvorstellung Karten erhielten, sei nur nach den verlässlichen Berichten musikalischer Freunde der beiderseits günstige Erfolg konstatiert, welcher aber doch nicht einen dauernden Verbleib auf den Spielplan erwarten lässt. Bei dem, behaglich in die Wiener Biedermeierzeit um 1830 versetzende, als Hauptpersonen die gefeierte Tänzerin Fanny Elssler und ihren Verehrer, den Diplomaten Friedrich v. Gentz vorführenden Singspiel schon eher, obwohl manche die Straussche Musik zu absichtsvoll-einfach fanden.

Vom „Sturm auf die Mühle“ — einer Art Kinodrama aus der Zeit des deutsch-französischen Krieges — schienen aber die meisten Hörer mit Rücksicht auf das wirklich szenisch wie musikalisch packende Erstlingswerk Karl Weis' „Der polnische Jude“, enttäuscht gewesen zu sein.

Prof. Th. Helm

Konzerte

Baden-Baden Im Vergleich zur Grösse unseres Kurplatzes, der augenblicklich nur eine beschränkte Wintersaison aufzuweisen hat, nehmen die Konzertdarbietungen gegenteilig eine imponierende Bedeutung an. In der Reihe der deutschen Konzertstädte, die eine besondere Pflege der sinfonischen Musik sich angelegen sein lassen, steht diesen jetzt auch äusserlich sehr erfolgreichen Bemühungen des städt. Orchesters ein volles Mass von Anerkennung zu. So hörten wir in den letzten Abonnementskonzerten unter der Leitung des städt. Kapellmeisters Paul Hein folgende Sinfonien: Eine im Ganzen recht plastische und packende Aufführung der Cmoll von Brahms, dann eine, trotz einigen teils in technischen Schwierigkeiten, teils in der letzten Rundung und klanglichen Dynamik unbefriedigenden Partien grosszügige Wiedergabe der Faustsinfonie Liszts. Für die stürmende Fantasie der selten aufgeführten Tondichtung „Also sprach Zarathustra“ von R. Strauss setzte sich das bedeutend verstärkte Orchester mit Energie und viel Schwung ein. Ein Sinfoniekonzert brachte als begrüssenswerte, endlich eingelöste Schuld wieder wieder einmal Bruckners Name auf das Programm mit seiner dritten (Dmoll)-Sinfonie, für die Paul Hein pietätvolle Sorgfalt und Liebe aufwand. Nicht weit über dem gewohnten Durchschnitt stand ausserdem eine Interpretation der Schottischen (dritten Amoll) Sinfonie Mendelssohns. Das gleiche Konzert brachte als Novität Vinzenz Reifners sinfonische Burleske „Die Bremer Stadtmusikanten“, der man für gute Einfälle einige Achtung nicht vorenthalten darf, obwohl die Musik darin stark zu einem sachlich illustrierenden Faktor herabgedrückt ist.

Solisten waren u. a. Karl Friedberg, der auf einem, im Ton zwar sehr harten Flügel Beethovens Cmoll-Konzert gewaltig herausmeisselte, auch für pianistische Kleinigkeiten von Brahms rauschenden Applaus erntete. Enrico Mainardi führte sich mit Dvoráks Cellokonzert (op. 104) als ein vortrefflicher, in der jüngeren Generation wohl achtbarer Künstler ein. Den sinnlichen, glutverhaltenen Ton und seine absolut sichere Technik liess er auch in den Templo Greco von Giacomo Orefice bewundern, einer Komposition, die im übrigen belanglos, um nicht zu sagen langweilig ist. Nach Jahren kehrte auch wieder Ludwig Hess bei uns ein, der stets noch ein intelligenter Vortragskünstler ist, wenn schon das Organ den strahlenden Naturglanz der Jugend zuweilen vermissen lässt. Mit Ludwig Wilhelm Spoor (Amsterdam) zusammen wurde „Der Liederkreis an die ferne Geliebte“ ein Meisterstück. Von kleineren Geistern und Anfängern möchte ich einer vollen künstlerischen Leistung wegen Fräulein Clara Waege (Berlin) obenan nennen, die mit J. S. Bachs Edur-Konzert sich unter den Violin-Virtuosinnen einen freundlichen Erfolg sicherte. Missglückt war dann das Auftreten Marie de Veers aus Berlin, einer Altistin, deren Können und Auffassung noch nicht entfernt an die Sphäre des Kunstliedes heranreichen. Der guten Idee, einen Rokokokonzert- und -opernabend im grossen Kurhaussaal zu veranstalten, standen leider in der Ausführung wenig günstige Momente zur Seite. Wenn das Publikum sich bei der teilweise ungenügenden Betonung des Zeitkolorits trotzdem vergnügte, ist das ein Verdienst Anton Sistermanns und Sophie Heymann-Engels, die unermüdlich Bach, Mozart, Dittersdorf, Paër Offenbach und — Pergolesis „Serva Padrone“ szenisch aufführten, während der Tenor des Ensembles, Willem Becker, über eine gewisse Steifheit nicht hinauskam.

Für Kammermusik-Darbietungen hat sich aus Mitgliedern des städt. Orchesters ein famoses Quartett gebildet, wie wir es seit Jahren hier nicht mehr hörten. An der Spitze der Vereinigung, die uns mit Mozart und Brahms bis jetzt erfreute, steht Herr Konzertmeister Karl Assmus; neben ihm wirken mit die Herren Ladscheck (II. Violine), Warkus (Viola) und Frank (Cello). Als vorzügliche Begleiterin erwies sich am ersten Abend Fräulein Luise Junker. Ein neues Streichquartett Cdur des noch wenig bekannten Komponisten Otto Trillhaase (Wiesbaden) zeigte in klarer und gefälliger Form eine schätzenswerte, mehr auf Melodie als streng kontrapunktliche Arbeit angelegte Linie des Satzgefüges.

Einen guten Besuch weisen nach wie vor die Volkssinfoniekonzerte auf, deren Zahl die Stadtverwaltung jetzt auf fünf, jeweilig an Sonntag Nachmittagen stattfindende Orchesterveranstaltungen erhöht hat.

Hans Schorn

Berlin Auch das vierte Konzert des Philharmonischen Chors unter Leitung Ochs stand im Zeichen Bachs. Die Kantaten „Christ lag in Todesbanden“, „Sie werden aus Saba alle kommen“ und „Nun ist das Heil“ zeigten die Leistungsfähigkeit des Chors nahezu in der Vollendung, die Beherrschung der Dynamik vom leisesten, aber immer klangvollen Pianissimo bis zum stärksten Forte, die vorbildliche Textaussprache und die Reinheit der Intonation sind Eigenschaften, die ganz besonders in Bachscher Polyphonie zum Siege führen. In der Kantate „Sehet, wir geh'n hinauf nach Jerusalem“ standen die Solisten im Vordergrunde. Zu einer idealen Bachsängerin ist Maria Philippi herangereift, die einige geistliche Lieder tonschön und stilgerecht zum Ausdruck brachte; bei George Walter

stört bei aller Anerkennung seines prächtig kultivierten Organs die Neigung zu gelegentlicher Intonationstrübungen.

Der treffliche Pianist Kurt Schubert fängt an, in Berlin Boden zu gewinnen, das bewies der gut besuchte Beethovensaal an seinem Klavierabend am 17. März. Nach der Adur-Sonate op. 101 von Beethoven hörte ich eine Novität von Arnold Ebel: Vier Improvisationen aus op. 2, die besonders im Scherzino und einer Humoreske lebhaft ansprachen. Am selben Abend sang William Pitt Chatham in der Singakademie. Der Auffahrt nach zu schliessen scheinen seine Liederabende gesellschaftlich bedeutungsvoll, in künstlerischer Beziehung sind sie es nicht. Sein Vortrag ist durchaus manieriert und oberflächlich, was um so mehr zu bedauern ist, als sein wohlgebildetes Organ sehr reizvoll für den Liedgesang erscheint.

Ein Ereignis in unserem Musikleben bedeutete das einzige Konzert von Eugen d'Albert mit dem Philharmonischen Orchester unter der zielbewussten Leitung von Hildebrand. Wie viel künstlerische Begeisterung in unserem Konzertpublikum vorhanden ist und nach Ausdruck drängt, das bewies der mit einer beifallstrunkenen Menge bis auf den letzten Platz gefüllte Saal der Philharmonie. Seinem Virtuosentum huldigte der Konzertgeber fast zügellos in seinem Edur-Konzert und in dem Lisztschen in Esdur. Zwischen diesen Eckpfeilern opferte er dem Genius Beethovens mit Gdur- und Esdur-Konzert mit völliger Hingabe seiner einzigartigen künstlerischen Persönlichkeit an den Geist des grossen Klassikers. K. Schurzmann

Graz Die Spielzeit seit dem Herbste bot bisher das altgewohnte Bild: Ein ziemlich weit über die musikalischen Bedürfnisse und vielfach über die materiellen Mittel hinausgehender Kunstbetrieb. Zum Schaden manchen Konzertgebers machten sich ausserdem immermehr die verheerenden Einflüsse der Geschmacksverderber, der Operette mit ihrer Blödelei und das Kino mit seinen sensationellen Albernheiten, empfindlich bemerkbar. So kam es, dass der „Grazer Singverein", dem durch Jahrzehnte auserlesene Chor- und Oratorienaufführungen zu danken waren, trotz des ausserordentlichen Opferwillens seines langjährigen verdienstvollen Vorstandes Hofrates Dr. v. Karajan, heuer — verstummte. Gewiss ein trauriges Zeichen der Zeit und ihres künstlerischen Geschmackes!

Einen erfreulichen Lichtblick im heimischen Kunstbetriebe gewährten hingegen die allmonatlichen Sinfoniekonzerte unseres durch den steiermärkischen Musikverein verstärkten städtischen Opernorchesters. Die Vereinigung unserer beiden grössten instrumentalen Körperschaften war gewiss sehr zu begrüssen. In die Leitung teilen sich Opernkapellmeister Ludwig Seitz und Musikvereinsdirektor Dr. Roderich v. Mojsisovics. Aus den Vortragsordnungen wehte ein stark moderner Geist, und gar manches Werk war eine Erstaufführung für Graz und ganz Österreich. Ludwig Seitz, dessen künstlerische Tüchtigkeit man bisher nur in der Oper schätzen gelernt hatte, überraschte nun durch eine hervorragende Eignung zum Konzertdirigenten. Weingartners „Lustige Ouvertüre", Strauss' „Also sprach Zarathustra", Tschaikowskys „Romeo und Julia" und Liszts Faust-Sinfonie (mit Chor des „Männergesangvereins") kamen plastisch und temperamentvoll zu Gehör. Bei den „Glockenliedern" Schillings liess der Opernsänger Harry Schürmann seinen klangvollen, biegsamen Tenor erschallen. Direktor v. Mojsisovics führte von alten Meistern Webers Euryanthen-Ouvertüre und Beethovens „Vierte", von Modernen Nielsens „Sinfonia espansiva", Thuilles „Romantische Ouvertüre" und die einsätzige „Musik für Orchester" Rudi Stephans verständnisinnig vor. Letztere fand mit ihrer übermodernen Zerfahrenheit allerdings sehr geteilte Aufnahme. Einen vollen Erfolg erzielte hingegen das klangprächtige, majestätische „Festliche Präludium" von Richard Strauss. Beim Bmoll-Klavierkonzert Tschaikowskys entfaltete der Musikvereinslehrer Hugo Kroemer eine namhafte pianistische Virtuosität. Dem steiermärkischen Musikvereine und seinem verdienstvollen Direktor waren auch eine Reihe gelungener Konzertaufführungen der Schule, ein Kammermusikabend der Lehrer Handl, Künzel, Meder, Seifert und Kroemer und die anregenden historischen Orgelkonzerte Hans C. Th. Meyers gut zu schreiben.

Der „Musikerpensionsverein" veranstaltete ein Orchester-Lieder-Konzert, bei dem ausschliesslich Werke Gustav Mahlers zur Aufführung kamen. Dirigent war Dr. Julius Weis v. Ostborn, der Chormeister der „Gothia", der auch deren Mitglieder Fritz Cecerle (Tenor) und Dr. Herbert Mero (Bariton) in den Dienst der interessanten Aufgabe gestellt hatte. Frau Bunzel-Westen sang die Sopran-Lieder. Das Konzert gewährte einen fesselnden Einblick in die lyrische Muse Mahlers.

Ungemein rührig liess sich wieder der „Deutsche Konzertverein" an, der trotz beschämend lässiger Förderung durch unsere Musikfreunde, alle anderen heimischen musikalischen Vereine an kühner Tatenlust übertrifft. Erst gab er ein wohlgelungenes Orchesterkonzert, das den nordischen Meistern Jarnefeld, Grieg, Sinding, Sibelius, Aulin und Svendsen gewidmet war. Bei einem „collegium musicum" wurden concerti grossi von Corelli und Händel, Bachs Brandenburgisches Konzert in Cmoll und Haydns Violinkonzert in Cdur (mit dem gediegen gespielten Solo-Musikdirektor Alfred Klietmanns aus Marburg) stilrein und stimmungsvoll wiedergegeben. Bei einem „Kammerkonzerte" wurde die Bekanntschaft mit dem liebenswürdigen Sextett Thuilles, der Straußschen Serenade für Blasinstrumente und dem op. 9 von Schönberg gemacht. Letztere Kammersinfonie verriet starke musikalische Fähigkeiten, Geist und Können, zeigte aber auch die ganze Undiszipliniertheit unserer hypermodernen Geister. Ich empfand trotz manch fesselnder Gedankensplitter den futuristischen Tonbrei als musikalische Hysterie. Ungemein gut ausgeführt fand das Werk Beifall. Vielleicht zum Verdrusse des Komponisten, dem die gewohnten lärmenden Ablehnungen bisher mehr genützt als geschadet haben mögen. Bei „Intimen Abenden" gelangten von hervorragenden Kräften ausgeführte Solovorträge zu beifälligst aufgenommener Wiedergabe. Der Löwenanteil an den mancherlei schönen Erfolgen des „Deutschen Konzertvereins" gebührte dem „spiritus rector", dem rastlos und opferwillig strebenden Dirigenten Dr. Fritz Lemberger. Die Gesangvereine blieben diesmal der Pflege des Männerchores treu. Sangwart Franz Weiss hatte für das Konzert des „Grazer Männergesangvereins" u. a. Henschels gewaltige Morgenhymne, Wickenhäussers „Unterm Schlehdornhag", Thuilles „Die Spielleute" und Wöss „Nachts" (mit Baritonsolo Paul Pampichlers) gewählt. Besonders gefiel Kienzls romantisch-naturalistisch gehaltener Chor „Der Nonnen Abendgebet". Mächtige Wirkungen wurden mit Curtis „Im Sturm" und dem prächtigen „Sonnenwendgesang" Kirchls erzielt. Der deutsch-akademische Gesangverein „Gothia" liess unter Dr. Weis v. Ostborn nach Löwes „Fridericus Rex" und dem „Papagei" und „Lützows wilde Jagd" (als Gedenkgruss an das Jahr 1813) zwei Neuheiten von Richard Heuberger erklingen: ein „Idyll", nach Art der Marienlegenden ein süsses Schlummerlied, und den übermütig-launigen Trinkchor „Schnurrig!" Ihr Bestes gaben die Akademiker mit dem Hegarschen „Rudolf von Werdenberg", den Königskindern" von Schwartz und dem „schön teutsch reiterlied" von Rietsch. Entsprechende Abwechslung boten in diesen Konzerten die Sologesänge der Frauen Marianne v. Smejkal und Elisabeth Grund-Lauterburg, die von den Herren Alois Kofler und Ludwig Uray begleitet wurden. Sehr anerkennend muss ich auch des „Grazer Männerchores" und seines Leiters Hugo Stark gedenken, der sich mit Werken von Kienzl, Schubert, Potbersky und Hegars „Totenvolk" wieder auf der gewohnten Höhe seiner Leistungskraft zeigte. Von den heimischen Kräften wagten nur einzelne herauszutreten. Hermann Jessen, das einstige verdienstvolle Mitglied unserer Oper, gab mit seinem treuen Begleiter Dr. Scheberlechner einen Liederabend, bei dem er mit den Michelangelo-Liedern Hugo Wolfs besonderes Interesse weckte. Der Balladensänger Julius Egger gab mit der Sopranistin Martha Streng unter Begleitung Ludwig Urays einen Liederabend, der diesen geschulten Kräften und den heimischen Tondichtern Kienzl und Marx und Wolf verdiente Ehren eintrug. Erfolgreich traten mit eigenen Liederabenden auch der feinsinnige Baritonist Dr. Herbert Moro mit seinem schmiegsamen Begleiter Dr. Peschacher und die stimmbegabte Sopranistin Thilde Wendl, begleitet von Frl. Mizi Schwinger hervor. Kunsttüchtig bewährten sich auch die Sängerinnen Hanna Rauscher und Paula Haimel und der Cellist Hans Cortschak. Hans v. Zeis, auf dessen Begabung schon Franz Liszt hingewiesen hatte, brachte sich mit einem reichhaltigen Kompositionsabend wieder in angenehme

Erinnerung. Seine melodiefrischen, rhythmisch packenden und originellen Neuheiten (Lieder, Klaviersachen, Opernfragmente) liessen es neuerlich Wunder nehmen, dass diesem starken Talente noch immer nachhaltige Erfolge versagt blieben. Eine Stütze unseres Konzertlebens ist der Orgelmeister Alois Kofler, der wieder im Zeichen Brahms (Choralvorspiele), César Francks (Choralfantasie und Pastorale) und Bachs (Amoll-Fuge) einen schönen Sieg errang.

Über die Konzerte auswärtiger Künstler kann ich mich kürzer fassen. Es genügt zu berichten, dass Burmester, Huberman, Marie Soldat-Reeger mit Max v. Pauer, Slezak, Lula Mysy-Gmeiner, Heinemann, Sven Scholander und Dr. Moll erschienen waren, dass Casals wieder mit der vortrefflichen heimischen Pianistin Else Burger gespielt hat und Oskar Nebdal das Wiener Tonkünstler-Orchester mit aussergewöhnlichem Erfolge vorgeführt hat. An diesem Erfolge war auch der Wiener Tonmeister Camillo Horn beteiligt, dessen Adagio und Finale aus seiner Fmoll-Sinfonie sehr begeisterte. Vom Vorjahre her standen die Sängerinnen Seraphine Schelle (Wien) und Grete v. Wenser (Budapest), die heuer besonders gut gefiel, und die Wienerin Nora Duesberg, die zu einer sehr bedeutenden Geigerin gereift ist, im freundlichen Andenken. Auch die Violoncellistin Elisabeth Bokemayer (Wien) bereitete mit dem Pianisten Kroemer eine Stunde künstlerischen Genusses. Neue Erscheinungen waren die Pianistin Edith Rieder, die Geigerinnen Margarethe Kolbe und Lola Tesi und die Sängerin Margarethe Bum. Hübsch gedacht war ein „Alt-Wiener Musikabend" (veranstaltet von Viki Baum [Harfe], Käthe Krischker [Lieder zur Laute], Alfons Blümel (Klavier) und Jacques van Lier [Flöte]), der sich aber etwas in den Stil unserer Tage verlor. Geradezu künstlerische Ereignisse waren hingegen die Abende des „Wiener Konzerthaus-Quartettes". Die Spieler Adolf Busch, Carl Doktor, Fritz Rothschild und Paul Grümmer vereinigten jugendfrische Begeisterung mit vollendeter künstlerischer Meisterschaft. Julius Schuch

Königsberg i. Pr. Die zweite Kammermusik der Herren Becker, Dombrowski, Binder und Hopf gestaltete sich sehr erfreulich, wartete mit Interessantem auf und liess den Beifall der Hörer bis zu stürmendem Enthusiasmus sich steigern. Als Ehrung Verdis zu seinem hundertjährigen Geburtstage wurde dessen Emoll-Quartett gespielt. Trotz der schönen Wiedergabe konnte die Tatsache doch nicht verhüllt werden, dass das Gebiet der Kammermusik bei all seinem ernsten Bemühen nicht des Opernkomponisten eigentliche Domäne ist. Traurig genug zu sagen: als eine Art Neuheit wurde aus Beethovens schier unbekannter Cellomusik die Cdur-Sonate op. 102 Nr. 1 dargeboten, ein Verdienst des Konzertmeisters Hermann Hopf, unseres ersten Cellisten in Königsberg und des ebenso einheimischen Dr. Sally Cohn, der als Pianist durch herrlichen Anschlag und schöne Vortragsweise sich grosser Anerkennung und Beliebheit erfreut. In diesem Opus bewegt sich der gereifte Beethoven auf freien Bahnen der Form und mutet dem Cello keine kleinen, beinahe naturwidrigen Schwierigkeiten zu. Doch das praktische Ergebnis beider Spieler war vortrefflich und der Beifall gross. In Dvoráks Klavierquintett Adur op. 81 bildet der Klavierpart den Mittelpunkt der Aufgabe und des Interesses. Um denselben gruppierte sich das Streichquartett, einige dynamische Übertreibung abgerechnet, recht kongenial. Man musizierte mit Hingabe und Wärme, dank der schlichten, nationalen Eigenart des Werkes, das so recht anheimelt. Diese erfolgreiche Veranstaltung unseres neuen Kammermusik-Unternehmens bedeutet einen Schritt vorwärts in Leistung und Beliebheit.

Als gern gesehene, gute, alte Bekannte traten Lisa und Sven Scholander aus Stockholm auf. Bei solchen Darbietungen beansprucht man keine künstlerisch geschulte Stimme — obzwar Fräulein Lisa, die Tochter, einen angenehmen Sopran besitzt. Auch instrumental begnügt man sich mit der primitiven, mehrsaitigen, doch einseitigen Laute. Der Schwerpunkt liegt anderswo. Das klingt so heimisch, lauschig, gemütvoll, ungekünstelt, harmlos, neckisch, schalkhaft, gutlaunig, humoristisch, evtl. auch drastisch, gegebenenfalls wehmütig . . .! Papa Scholander mit schon grauem Haar hat sich jugendliche Frische und Elastizität bewahrt. Er singt und verkörpert seine Vorträge durch treffendes, lebhaftes Mienenspiel, Bewegung und sonstige illustrierende Zutaten. Der ganze Mensch an ihm lebt und ist beteiligt, ein Gesamtbild des respektiven Textes zu malen. Die Scholanders singen Soli und zumeist Duette — deutsch, französisch, schwedisch; langsam, schnell — je nachdem. Auf einzelnes kann hier nicht eingegangen werden. Das Publikum applaudiert tüchtig und dann kommen die Zugaben. Direkt rührend klang und war nach all dem Beifall usw. das Schlusslied „Es kann ja nicht immer so bleiben". Das ist ja ein altes, allbekanntes Lied; und dennoch — die Art und Weise, wie sie es sangen — mit solch wehmütiger Herzlichkeit — das machte tatsächlich einen tiefen Eindruck. Das ist unverfälschte Musiksprache des Herzens zum Herzen! Übrigens haben solche Liederabende auch als kleine musikgeschichtliche (internationale) Revue einen gewissen Wert.

Der Königsberger Lehrergesangverein unter der vorzüglichen Leitung von Conrad Hausburg veranstaltete am 28. Nov. ein wohlgelungenes Konzert. Seinen alten Lorbeeren durfte dieser Männerchor an jenem Abende neue hinzufügen. Schwere Aufgaben stellt er sich und löst sie auch sieghaft. Das ganze Sondergebiet mit all der vielfach instrumental gefassten Rücksichtslosigkeit der einschlägigen modernen Literatur d. h. Kompositionsweise steht seiner Leistungsfähigkeit zu Gebote. Schon die Bergersche Ballade „Pharao" bot der Schwierigkeiten viele, noch mehr aber die Hegarsche „1813", der Preischor des Nürnberger Wettstreites. In ersterer fiel die dynamische, rhythmische Malerei auf, in letzterer die Wucht, die Kraft. Ludw. Thuilles „Landsknecht" stellt durch die neuzeitige Modulationsweise, in der die Enharmonie so sehr herhalten muss, grosse Anforderungen an die Intonation. Das ist beim a cappella-Gesang sehr gefährlich; es ist unabsehbar, wo hierbei ein Chor landen kann — gerade bei der „modernen" Harmonik, die sich durch naturgemässen, gewohnten Wohlklang nicht mehr kontrollieren, rektifizieren lässt. Aber auch hier bestand der Chor wenn auch nicht absolut treffsicher (soweit sich das bei derartigen Dissonanzen überhaupt feststellen lässt), so doch mit Ehren. Händels „Klage" von G. Schumann der bekannten Arie aus „Rinaldo" arrangiert wurde überaus zart, feinfühlig, gemütvoll gesungen. Mendelssohns derbkomisches „Türkisches Schenkenlied" mit seinen besonders für das Gros der Hörer berechneten rhythmischen Effekten war ein Kabinettstück seiner Gattung. Aber die Krone setzte diesem Konzert die Budapester Pianistin Alice Ripper auf. Sie spielte eine zwar interessante, aber nicht allzu sehr hervorragende Sonate von Sinding (Hmoll, op. 91), drei Chopins — Nocturno Fisdur, Ddur, Mazurka in Menterscher umschreibender Verbesserung (oder Verböserung?), Gesdur-Etüde — zum Schluss einen Konzertwalzer von Carl Schönherr und den Rákóczy-Marsch in Lisztscher Bearbeitung. Frl. Ripper besitzt eine fabelhafte Technik, feinen, differenzierten, gesunden Anschlag, sehr temperamentvoll gestaltende, prägende Vortragsweise und nach Bedarf grosse Kraft. Solcher Eigenart und Wirkung bin ich im Konzertsaal noch nie begegnet.

Am folgenden Abend hatte ich mit vielen die Freude, Raoul v. Koczalski wieder zu sehen und zu hören. Vor etwa 9 Monaten hatte er uns durch eine Konzertserie ein „Chopin-Fest" beschert. Abend für Abend lauschten wir seinem virtuosen Spiel, seinem Chopin. Dieser und vieles anderes ist ihm in Fleisch und Blut übergegangen. Das rein Technische überwindet er mit „spielender" Selbstverständlichkeit. Es darf sich ganz dem Vortrag hingeben. Jeder Ton ist genau abgewogen in der Art und dem Stärkegrad des Anschlages. Das ist im grossen Ganzen und im Einzelnen durchdacht, ausgefeilt, empfunden und wiedergegeben. An sich ist Koczalski ruhig, Podium und Publikum sind ihm längst gewohnte Dinge. Aber dann lockt ihn die Macht der Töne heraus zu gestaltender Wärme, die sich eventuell bis zu Feuer und Leidenschaft entwickelt. Das tempo rubato allein macht noch nicht den Chopinspieler. Darin kann man auch sinnlos walten. Das undefinierbare Etwas in den Kompositionen Chopins verlangt ein ebensolches in deren Wiedergabe. Das lässt sich aber nicht lernen und nachahmen; es muss echt, lebenswahr, ursprünglich, tiefempfunden aus der Individualität des Reproduzenten strömen, geboren sein. Und diese für Chopin prädestinierende Eigenart besitzt Koczalski vor vielen anderen. Doch kultiviert er auch Scarlatti, Beethoven, Schumann, Schubert und den paraphrasierenden Liszt. Immer leistet er Herrliches und Grosses, wenn es auch nicht an solchen fehlen

mag, die ihm in seiner Auffassung nicht stets folgen können. Er ist ein Virtuose gesunder, gediegener Detailarbeit und zieht beim Aufbau des respektiven Kunstwerkes seine Hörer in dessen Bannkreis. Über seine eigene, vierteilige Suite polonaise möchte ich heut nichts Endgültiges sagen. Man müsste sie sich erst näher besehen, sollte man von da aus womöglich generalisierend Schlüsse auf den Komponisten ziehen. Die Harmonik erinnert jedenfalls an die neuzeitige, die Melodik will weniger als konstanter Strom wirken, sondern lässt mehr balladenartig zwischen den Zeilen lesen und die klaviertechnische Diktion blieb nicht von Chopin unbeeinflusst. In der Hauptsache scheint Schwermut und Weltschmerz durch all die Eleganz und stellenweise Lebhaftigkeit hindurchzublicken.

Dr. J. H. Wallfisch

Leipzig Die Philharmonischen Konzerte dieses Winters haben wieder den Beweis erbracht, wie unentbehrlich das Winderstein-Orchester dem Leipziger Musikleben geworden ist. Der Besuch ist ständig gewachsen. Wie die vorangehenden fand auch das zehnte (letzte) Konzert sehr starken Zuspruch in der riesigen, vollbesetzten Alberthalle des Kristallpalastes. Professor Hans Winderstein, der die erstklassigen Solisten liebt, hatte sich zum Schluss den Meistergeiger Professor Henri Marteau verschrieben, der zwar im ersten Satze des Mozartschen Ddur-Konzertes abgespannt und unruhig erschien, dann aber sowohl bei Mozart als auch in dem neuen (zweiten) Violinkonzert (Fdur) von F. Gernsheim die höchsten Forderungen in glänzender Weise erfüllte. Das Gernheimsche Konzert, das den fast fünfundsiebzigjährigen Komponisten in jugendlicher Frische zeigt und sich den besten seiner Gattung würdig anreiht, verschaffte dem ausführenden Solisten ein Dutzend Hervorrufe. Aber auch für den subtil begleitenden Dirigenten Professor Winderstein und sein vortreffliches Orchester, die den Abend mit Schumanns Bdur-Sinfonie in dionysischem Schwunge eröffneten und mit der Tondichtung „Tod und Verklärung" von Strauss äusserst wirkungsvoll abschlossen, war dieses Konzert ein voller Erfolg.

Im einundzwanzigsten Gewandhauskonzert erfreute man sich wieder einmal der naturfrischen und gänzlich mühelos gegebenen Höchstlage einer der besten deutschen Sopranistinnen: der Wiener Kammersängerin Gertrude Foerstel. Sie sang die orientalisch süssliche (selbstverständlich ohne beleidigende Absicht gegen den Orient), famos instrumentierte Sulamith-Arie (mit kleinem Frauenchor) aus Goldmarks „Königin von Saba", einem noch immer ständigen und nie versagenden Stücke der Dresdner Oper, und moderne Orchesterlieder von J. Marx, R. Strauss und H. Pfitzner, eine durchweg feine Auswahl, aus der R. Straussens „Morgen" (auf den Text von Mackay) durch tiefe Innerlichkeit herausragte. Das Orchester gab unter Prof. Nikischs hinreissender Führung die Schumannsche Dmoll-Sinfonie, in der „Schwächen" zu erkennen nunmehr immer schwieriger werden dürfte, Smetanas Meister-Ouvertüre zur „Verkauften Braut" und als Neuheit für Leipzig „Eine Ballettsuite" von M. Reger, eine Harmlosigkeit, die freundliche Aufnahme fand. ♯

In Ilse Veda Duttlinger konnte man wieder einmal ein junges, vortreffliches Geigentalent begrüssen, ein Fall, der, mindestens beim weiblichen Geschlecht, nicht gerade häufig festzustellen ist. Bei ihr gesellt sich eine schöne musikalische Begabung, die sich in einem freien Blick für ihre Werke, in lebendigem Mitschwingen der Seele und überzeugender, dabei nicht überbetonter Rhythmik äussert, zu einer gediegenen, in der Schule L. Auers erworbenen Ausbildung. Einige Obacht wäre noch auf eine schöner gezogene Kantilene zu geben. An „Schule" erinnerte allein, dass die junge Dame ein Konzert des gewiss sehr instruktiven H. W. Ernst mit aufs Programm genommen hatte. Man verzieh es ihr gern: War ihr doch gerade hier Gelegenheit gegeben, ihre tadellose Oktaventechnik herauszustellen. Die Geigerin wurde teils von Herrn W. Scholz am Klavier, teils am Harmonium von Herrn Sigfrid Karg-Elert begleitet, von dem letzten zuverlässiger als von dem ersten, der, uns als tüchtiger Begleiter bekannt, wohl nicht seinen guten Tag hatte. Für Violine mit Harmoniumbegleitung bot sie eine ausgezeichnete, kräftige Ciacona von Vitali und einige trefflich gearbeitete Stücke von Karg-Elert.

Am folgenden Tag konzertierte ein anderer tüchtiger Vertreter desselben Instruments — Efrem Zimbalist. Ebenfalls ein Vollblutmusiker von echtem überzeugendem Temperament und ausgezeichneter Schulung, der sich ebenso innig in Brahmsens musikalische Asketik (Dmoll-Sonate) wie in Bruchs gefällige Unmittelbarkeit (Gmoll-Konzert) einzufühlen vermag. Technik kann er soviel, dass man nicht daran gemahnt wird. Herr Joseph Schwarz begleitete, ohne sonderlich zu fesseln, im ganzen sorgfältig. Von ein paar Stücken, die er solistisch einlegte, geriet ihm „Die Lerche von Balakirew" am besten. Zu Chopin wollte er nur nicht die rechte Stellung finden. Dass er eine gute Geläufigkeit auch in der linken Hand besitzt, bewies der als Zugabe vermittelte saubere Vortrag einer Etüde für diese allein.

Über Ignaz Friedman als Klavierspieler ist nichts Neues mehr zu sagen, selbst wenn er einmal auf seinem Programm nicht ausschliesslich Chopin, sondern auch Bach, Brahms, Schumann und einige Neuere, Walter Niemann, Schulz-Evler und sich selbst stehen hat. Es war also wieder alles da, was an ihm so sehr in Erstaunen setzt: Eine ausserordentliche technische Kultur und Leichtigkeit, ein wunderbarer musikalischer Feinsinn und Geschmack, der selbst bei den grösseren stilistischen Gegensätzen der von ihm vermittelten Werke nie versagt. Von den neueren Kompositionen hatte eigentlich nur Niemanns „Alhambra" (aus op. 2) den Anspruch auf höheren musikalischen Wert zu erheben, man liess sich aber Friedmans eigene „Tabatère à musique" der geschickten Abfassung halber noch gefallen, weniger schon den modernen Thalberg, Schulz-Evlers Strauss-Walzerparaphrase.

Dr. Max Unger

Elisabeth Rüdinger ist eine musikalische Sängerin, die über eine zwar kleine, aber schöne kultivierte und geschmackvoll und behutsam gebrauchte Stimme verfügt. In der rechten Erkenntnis, dass ihr die schwerblütige und pathetische Kompositionsliteratur weniger liegt, hatte sie sich eine feine Auslese von leichter beflügelten, deshalb aber durchaus nicht leichter wiegenden Liedern vorgenommen, und sie fand sich durch ihre erwähnten Eigenschaften trefflich damit ab. In einer Sopranarie aus „Il re pastore" von Mozart stand ihr neben Max Wünsche, der alle Lieder sorgsam begleitete, Fräulein Claire Schmidt-Guthaus, die bewährte Leipziger Geigerin bei. Nicht ganz so günstig wie die Sängerin schnitt ihr Konzertteilhaber Norman Hewitt, ein junger, wohl am Anfang seiner Laufbahn stehender Pianist, ab. Über den Durchschnitt des guten Schülermaterials eines guten Konservatoriumsprofessors weichen seine Leistungen vorläufig weder technisch noch geistig nur wenig hinaus. Herr Hewitt müsste, bevor er seine gewiss nicht zu unterschätzenden allgemein pianistischen Anlagen einem grösseren Zuhörerkreis an „kritischer Stelle" vorführt, suchen, die nötige Routine erst in kleineren Veranstaltungen zu erwerben. Mit der Zeit wird er dann Rosen pflücken können.

Josef Turczynski vertritt gegenwärtig den guten Durchschnitt der Pianistenzunft, der aber die Anwartschaft darauf hat, später einmal bei schöner Weiterentwickelung und Ausreifung die Beachtung weiterer Kreise auf sich zu ziehen. Dass er etwas Tüchtiges gelernt hat, bewies allenthalben seine gediegene Technik bis auf wenige Stellen, besonders in Schumanns Cdur-Fantasie, wo es ohne ein paar kleine Unfälle technischer Art nicht abging. Seine gute Fertigkeit ist es auch, die seinem Spiel vorläufig die Richtung gibt. Ihr verdankt er einen guten Teil seiner Klarheit der Zeichnung und seiner Gestaltungsfähigkeit. Eine andere Tugend ist seine bemerkenswerte physische Kraft, von der er mit sichtlicher Lust reichlich oft Gebrauch macht, manchmal leider so reichlich, dass er sich schon zu früh, bevor er noch den Höhepunkt einer erklommenen Steigerung erreicht, ausgegeben hat. Ein Romantiker, wie ihn die Werke von Schumann und Chopin erfordern, ist er freilich, was vielleicht eine Folge der Natürlichkeit seines Spieles ist, ganz und gar nicht. —n—

Der talentierte Geiger Paul Kochansky ist in technischen Dingen wohl bewandert, wie er vornehmlich in dem Dmoll-Konzert von Tartini und in Bachs schwieriger Chaconne zur Genüge beweisen konnte. Letztere, die aber nicht bloss dem Virtuosen aufgibt, zeigte ihn aber auch von seiner schwachen Seite. Dem Vortrag gerade dieses Stückes fehlte es an Grösse der Auffassung und stilvoller plastischer Schön-

heit. Als Virtuos aber, stellte — wie gesagt — Kochansky seinen Mann. Sein Ton ist blühend und lebensfrisch, die Technik ausserordentlich entwickelt. Am Flügel begleitete ziemlich trocken und nüchtern Josef Kochansky.

Ist es schon gewagt, einen ganzen langen Abend Kompositionen eines einzigen Komponisten vorzuführen, so ist es verwegen, wenn der Vortragende nicht ein vollendeter Meister in seinem Fache ist und der einzige Komponist Chopin heisst. Paul Goldschmidt ist gewiss ein guter und gebildeter Pianist, aber zu einem ganzen Abend Chopin fehlt ihm doch die hierfür nötige feinste Empfindung, grösste Beweglichkeit und Wärme.

Wer im Leben wie in der Kunst nicht schon etwas erfahren hat, wessen Denken und Fühlen sich nicht in weitesten Kreisen dreht, der wird diesem eigenartigsten aller Tondichter gewiss nicht ganz nahe kommen können. Immerhin interessierte Goldschmidts Auffassung in manchem der gespielten Stücke namentlich in lyrischen Partien, in denen er nicht das träumende Halbdunkel dieser Musik durch taghelle Beleuchtung zerstreute. In technischer Hinsicht ist Paul Goldschmidt ein feiner Spieler, der Solides gelernt hat.

Paolo Denza — woher er kam der Fahrt, ist uns unbekannt geblieben — gab einen Klavierabend, an dem er sich als technisch ziemlich vorgeschrittener Spieler zeigte, dem es ein Leichtes ist, schnelle und schnellste Passagen sauber herauszubringen, schwierige Oktavengänge mit grösster Unabhängigkeit beider Hände nur so hinzulegen. Leider wird sein technisches Können, das in Bachs Chromatischer Fantasie und Fuge sich von der besten Seite zeigte, nicht getragen von dem Gerüst einer beweglichen Innerlichkeit, von jenem Geheimnis einer eigentümlichen Beseelung, die sich quasi nachdichtend verhält. So kam es, dass sein Vortrag der Beethovenschen Asdur-Sonate (op. 110) nüchtern wirkte, ja mehr als das, kalt liess. b

Lüttich Abgesehen von einer Reihe kleiner Konzerte und Rezitale haben wir, trotz einer ausgesprochenen Krisis, die die Einnahmen stark herabsetzt, einige gute Aufführungen erlebt. — Das Konservatorium veranstaltete zuerst ein Brahmsfest, ein Wagnis in Lüttich, wo die Werke dieses Meisters wenig Beifall finden: unser Publikum zieht die Klassiker und die Neueren vor und weiss nicht recht, was es mit Brahms anfangen soll. Der Dirigent Direktor Sylvain Dupuis betonte besonders den kräftigen, schwerfälligen Zug in der Cmoll-Sinfonie, wodurch die Beethovenschen Reminiszensen stark hervortraten; die Orchestervariationen über ein Haydnsches Thema schienen mir, im Vergleich zu deutschen Aufführungen, an leichter Anmut zu mangeln. Am besten gefiel, nach dem auch hier hochgepriesenen von Arrigo Serato gespielten Geigenkonzert, das mit grösster Vollkommenheit wiedergegebene Schicksalslied. — Im zweiten Abonnementskonzert glänzte der spanische Cellist Pablo Casals und trug einen königlichen Erfolg davon. Sein Glanzstück war Haydns Ddur-Konzert; im zweiten Teil des Abends wusste er dann Glasunowsche Kleinstücke so reizend zu spielen, dass er sich selbst zu übertreffen schien. Ausserdem hörten wir eine gute Aufführung von Schumanns erster Sinfonie, Strauss' Eulenspiegel in vollkommener Wiedergabe und eine kapriziöse Interpretation der Tannhäuser-Ouvertüre.

Das erste Debefve-Konzert brachte Borodins zweite Sinfonie sowie Stücke von Chabrier, Roussel und Mawet zu Gehör; als Solist fungierte Alfred Cortot, sicherlich einer der grössten Klavierheroen Frankreichs. Von Jahr zu Jahr wächst seine tiefe, ausdrucksvolle Kunst, die er in einer eigenen Transkription des Vivaldi-Friedemann-Bachschen Dmoll-Orgelkonzertes besser zeigte, als in Saint-Saëns viertem Klavierkonzert. — Karl Friedberg wurde zum Helden des letzten Abends; seine poesievolle Auffassung des Schumannschen Klavierkonzertes zwang zur Bewunderung. — In seinem siebenten wallonischen Musikfest gab uns Prof. Debefve Gelegenheit, Werke hiesiger Komponisten kennen zu lernen Man weiss, wie sich in den letzten Jahren Wallonen und Vlamen entzweit haben. Es wird von einer administrativen Trennung des Landes geredet; in künstlerischer Beziehung ist die Trennung schon längst da; die Vlamen folgen dem Antwerpener Peter Benoit, die Wallonen nehmen einen der Ihrigen, den in Lüttich von deutschen Eltern geborenen César Franck als Muster an, wenn sie nicht in Wagnersche Bahnen einlenken. Heben wir aus dem letzten Programm die Namen Joseph Jongen und Armand Mastick hervor; wallonische Komponisten sind aber zahlreich und eine im Laufe des Jahres erscheinende Studie, die ich ihnen widme, enthält über hundert und zehn Namen, worunter einige von grossem, internationalem Wert. Als Solist wirkte der vorzügliche Geiger Charles Herman, früher Schüler von Caesar Thomson.

Endlich gab der Bachverein als erstes Konzert einen Klavierabend, worin Frl. Blanche Selva bloss Bach spielte und zwar mit dem grössten Erfolg.

Dr. Dwelshauvers

M.-Gladbach Der Städtische Gesangverein Cäcilia, an dessen Spitze Mus.-Dir. Hans Gelbke nun schon 16 Jahre mit stetig steigendem Erfolge steht, gedachte in seinem Oktoberkonzert gebührend Deutschlands Vergangenheit vor einem Jahrhundert. Karl Maria von Webers Jubelouvertüre war diesem Tage gewidmet. Eine weitere hundertjährige Erinnerungsfeier stellte die Aufführung von Beethovens 7. Sinfonie dar, die bekanntlich im Dezember 1813 in Wien aus der Taufe gehoben wurde. In Mozarts entzückendem „Ave verum“ fand der Chor, vom Streichorchester trefflich begleitet, Gelegenheit, schöne Beweise seines Könnens abzulegen. Als Gast wirkte in diesem Konzert mit Beatrice Harrison, London, die bekannte vorzügliche Cellistin. In ihrem weiteren Konzerte brachte die Cäcilia Georg Schumanns „Ruth“ zur Aufführung, der der Komponist beiwohnte. Als Solisten waren tätig: Die Kgl. Kammersängerinnen Anna Kämpfert, Frankfurt a. M., und Ilona Durigo, Budapest, Hermann Weissenborn, Berlin, und Hans Cleuver, M.-Gladbach. Im dritten Konzert führte der Verein Händels Oratorium „Judas Maccabäus“ in der Chrysanderschen Bearbeitung auf mit den Solisten Elfriede Goette, Berlin, Martha Armbrust, Wiesbaden, Kammersänger Ludwig Hess, Berlin, und Thomas Denys, Berlin. In den vom Städtischen Orchester veranstalteten drei Sinfoniekonzerten bedeutete das erste einen Richard Wagner-Abend mit Sophie Wolf von der Kölner Oper als Solistin. Das zweite Sinfoniekonzert wurde in Form eines geistlichen Orgelkonzerts gegeben, das Mus.-Dir. Gelbke alljährlich am Buss- und Bettage zu veranstalten pflegt. Bach und Brahms waren darin mit Werken vertreten, ausserdem Hugo Wolf mit bekannten Liedern. Der Cellist G. Thalau, Köln, und die Sopranistin Rosy Hahn wirkten als Solisten mit. Das dritte Konzert war dem 10jährigen Bestehen der Kaiser-Friedrich-Halle, des durch Bürgersinn geschaffenen Heims M.-Gladbacher Kunst angepasst. Beethovens erste Sinfonie, weiter Haydns Sinfonie Nr. 31 gaben in Gemeinschaft mit dem Violinkonzert Ddur von Mozart, das der amerikanische Virtuose Walter Schulze-Prisca spielte, dem zu einem Jubelfeste gestempelten Abend das äussere glanzvolle Zeichen. —m—

München Das Capet-Quartett hat seinen Beethoven-Zyklus beendet. Seine Darbietungen dürfen wohl zu den eminentesten Leistungen gerechnet werden. Die vier Künstler haben das höchste Ziel der Tongebung eines Quartetts, die völlige Entmaterialisierung des Klanges erreicht. Somit ist der akustische Genuss ein einzigartiger. Der geistige desgleichen, denn Rhythmik, Phrasierung, Dynamik und zudem die Glätte der Technik, vor allem aber eine vorbildliche Genauigkeit des Ensembles verraten die der Vereinigung vorschwebenden Ideale. Dass dieselben sich auch auf das psychologische Gebiet erstrecken, empfindet man aus dem starkinnerlichen Vortrag, aber doch schienen mir in dieser Hinsicht die höchsten Forderungen nicht so restlos erschöpft wie in jeder übrigen Beziehung; ich möchte sagen, dem geistvollen Bezwingen der Musik Beethovens stand nicht das persönliche Bezwungenwerden durch die Kraft und die Ewigkeitswerte seines Genius gegenüber. Aber — wie selten begegnen wir, auch bei unseren deutschen Quartettvereinigungen, dieser bis ins Tiefste erschütternden Macht, welche die Sprache des wahren Beethovens spricht....

Einen unserer besten „Alten“, der fast völlig von den Programmen verschwunden ist, liess Otto Vrieslander erklingen: Philipp Emanuel Bach. Das war mit Dank und Freude zu begrüssen. Auch die Wahl der Vorträge: die Cdur-Sonate aus der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber, und 3 Nummern aus den „Probestücken zum Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“. Dies Werk gibt wohlbekannte Ermahnungen und Regeln von unvergäng-

lichem Wert, so dass man sie bei dem Vortrag von Ph. E. Bachs Werken wohl als Evangelium betrachten dürfte, das keine willkürliche Umdeutung im Sinne des 20. Jahrhunderts zulässt. Vrieslander scheint ein allzu individuelles Temperament zu sein, als dass er sich durch die mehr als 10 Gebote Ph. E. Bachs in seiner Interpretationsweise einengen lassen würde. Vor allem liess er seiner eigenen Auffassung des bei Ph. E. Bach sehr wohl anzuwendenden Begriffes „rubato" so freien Lauf, dass derselbe in ein Jenseits von Takt und Rhythmik ausartete. Immerhin, wenn man von dem behandelten Gegenstande absah, interessierte das persönlich belebte Spiel des Pianisten, den man bisher nur als Komponisten am Klavier kannte.

Sehr gewissenhaft und bis ins Kleinste getreu und sorgsam ist die Pianistin Else Breymann, die sich nach mehrjähriger Pause mit einem feinsinnig zusammengestellten klassisch-romantischen Programm hören liess. Augusta Cottlow, eine gewandte Klaviervirtuosin, hatte ebenfalls, aber aus der modernen Literatur, Stücke gewählt die nicht oft zum Vortrage gelangen, aber die Sonate von Mac Dowell begegnete begreiflicherweise nicht dem wärmsten Interesse. Helene Zimmermanns klavieristisches Können und musikalisches Empfinden steht auf beträchtlicher Höhe; der Gesamteindruck wird sich noch steigern, wenn sie den Gesangston zu vollerer Blüte entwickelt; vornehmlich muss das Ohr die dynamische Abstufung von Kantilene zu begleitendem oder stützendem Bass kritischer kontrollieren. Das Dominieren des Basses, sowie eine gewisse Leblosigkeit des Diskantes werden durch manche Konzertflügel nur all zu leicht verschlimmert, da bei denselben jetzt meist die Tonfülle des Basses in unrichtigem Verhältnis zu den höheren Oktaven steht. — Bemerkenswertes technisches Geschick sowie eine lebhafte Festigkeit des Gestaltens zeigt Josef Kochanski der den äusserst talentierten Cellisten Kola Levien begleitete. Letzterer besitzt in hohem Masse empfehlenswerte Eigenschaften, so dass er bald als virtuoser Vertreter seines Instrumentes bekannt werden dürfte. Als guter Begleiter ist auch William A. Schmidt-Leipzig zu nennen, welcher den Balladen- und Liederabend Hermann Brauses unterstützte, eines Sängers der die Gesangstechnik trefflich beherrscht und sich trotz mancher befremdender Geschmackseigentümlichkeiten durch warmen lebendigen Vortrag auszeichnet; namentlich mit H. Hermanns köstlicher Vertonung von Borries v. Münchhausens Genrebild „Der alte Herr" erwarb er sich die Sympathien der Hörer. — Einen grossen berechtigten Anhängerkreis besitzt Otti Roth-Hey, unsere längstgeschätzte Mezzosopranistin. Sie ist eine Sängerin von ausserordentlicher künstlerischer Durchbildung welche mit jeder Nummer, auch mit dem einfachsten Liede Mendelssohns, dem sie einen ganzen Abend gewidmet hatte, ein Kunstwerk gibt. In diesem Sinne war Otto Vrieslander ihr ein verständnisvoller Begleiter. Mendelssohn in ausgedehntem Masse, und zwar auf eine Kompositionsgattung beschränkt, zu geniessen ist Geschmackssache. — Sarah Wilder-Neidhardts Gesangsvorträge wurden aufs allerbeste durch Herrn Kapellmeister Neidhardt begleitet. Die gesanglichen Leistungen waren weniger erfreulich. Maria Cordina-Schwaighofer würde in einem kleinen Konzertsaal vorteilhafteren Eindruck gemacht haben; die Tonhalle ist zu gross. Und für anspruchsvolle orchesterbegleitete Arien ist ihr Sopran etwas zu zart, wenngleich ihrer Stimme ein ungemeiner Wohllaut eigen ist und manche hohe Töne mit warmem Glanz sieghaft genommen wurden. Aber Atemführung und Technik sind noch nicht fertig durchgebildet. Professor Josef Pembaur begleitete sowohl in ganz hervorragender Weise am Klavier sowie, umsichtig und schwungvoll, auch am Dirigentenpult mit unserem Konzertvereins-Orchester.

Aus dem Kreise jüngerer in München ansässiger Komponisten, die zur Bereicherung des bemerkenswerten dieswinterlichen Novitätenschatzes beitrugen, möchte ich Heinrich Schalit, den Sympathischen, Gemütvoll-Subtilen nennen, dessen technisch reifes und vortraglich vielseitiges Spiel um so erfreulicher wirkte als auch seine in knapper Form gehaltenen stimmungsreichen Klavierstücke nach Seite des Inhalts und des satztechnischen Materials durchaus zu erwärmen vermögen. Richard Mors war ein ganzer Abend des „Neuen Vereins" gewidmet. Der Komponist war ausschliesslich mit Gesängen vertreten, wodurch leicht die Gefahr einer gewissen Monotonie nahe gelegen haben würde, wenn nicht die aus den jüngstverflossenen Jahren stammenden Arbeiten sich zu einer ausserordentlichen Schärfe der Charakteristik entwickelt hätten. In dieser Hinsicht hat Mors ganz besonders für die Vertonung von Falkes bezwingendem Gedicht „Der Reiter" Töne von bannender, ergreifender Eindringlichkeit gefunden — eine Komposition, die ich nebst dem in traumhaft zitternde Farben getauchten Lied „Das Licht" und nebst dem gross und tiefbewegt empfundenen Gesang „Die Nonne" (beide Texte von Falke) als Perlen unserer modernen Gesangsliteratur bezeichnen möchte. Hier ist alles Blasse, Unschlüssige abgestreift, was hie und da bei einzelnen weniger bedeutenden Liedern von Mors die überzeugende Kraft des Eindrucks abschwächt, obwohl man seiner Arbeit auch, da volle Hochschätzung zollt. Anna Erler-Schnaudt (Alt), Ada Lingenfelder-Stoer (Sopran), Adolf Schoen (Tenor) und Hermann Ruoff (Bass) waren mit Freudigkeit bestrebt, ihre schweren Aufgaben dem Komponisten und sich selbst zu Ehren zu lösen. E. von Binzer

Osnabrück Von den 7 Konzerten, die der Musikverein in dieser Saison seinen Mitgliedern bieten will, sollen 4 grössere Chor- bzw. Orchesterkonzerte sein, während die 3 übrigen zur Pflege kleinerer Veranstaltungen intimer Art angesetzt sind. Im 1. Orchesterkonzert bot die Meininger Hofkapelle als Novität M. Regers Ballettsuite neben Beethovens 5. Sinfonie, der Oberon-Ouvertüre und den Brahmsschen Variationen über ein Thema von Haydn op. 56 in vorzüglicher Vorführung, der lebhafter Beifall zuteil wurde. — Das 2. Konzert war eins der kleineren Art. Herm. Keller hatte sich mit Karl Hasse, unserm Vereinsdirigenten, vereinigt, und beide boten Variationen für 2 Klaviere von Schumann op. 46, von K. Hasse op. 1 und die Passacaglia von Bach für 2 Klaviere in einer Einheitlichkeit der Auffassung und Ausführung bei vorzüglicher Technik, die erfreulich wirkten. Daneben brachte Otto Schwendy unter H. Kellers feinsinniger Begleitung Lieder am Klavier von Thuille, Pfitzner und H. Wolf mit schöner Stimme und guter Deklamation zum Vortrag. Ausserdem trug noch der Damenchor des Vereins einige vierstimmige Frauenchöre von M. Reger wirksam vor. — Philipp Wolfrums Weihnachtsmysterium bildete das Programm fürs erste grössere Chorkonzert. In diesem neuzeitlichen Oratorium tritt die Mischung von kirchlichen und volkstümlichen Elementen, Liedern und Gesängen angenehm zutage; aber eine vollständige innere Befriedigung bot das Werk doch nicht, obgleich es mit grosser Liebe und viel Mühe vorbereitet war und gut zum Vortrag kam. Zum guten Gelingen trugen auch die solistischen Kräfte vortrefflich bei, Anna Stronk, Gertrud Braasch, Tony Daeglau, A. Kohmann und an der Orgel Paul Oeser. — Das 4. Vereinskonzert, ein Kammermusikabend, war ein Höhepunkt der Saison durch die kongeniale Aufführung klassischer Meisterwerke seitens des Brüsseler Quartetts. Neben dem an Klangschönheiten reichen Quartett des Ungarn Ernst v. Dohnányi op. 15 waren es namentlich die herrlichen Werke Beethovens (op. 59 Nr. 1 in Fdur) und Haydns (op. 3 Nr. 5 in Fdur), die durch eine restlos alle Wünsche befriedigende Wiedergabe die zahlreichen Hörer erfreuten und zu lebhaftem Beifall zwangen, der in Überreichung eines Lorbeerkranzes, welcher in sinniger Weise Franz Herkers Radierung „Quartett" umrahmte, noch besondern Ausdruck fand. — Domorganist Bäumer gab mit dem Männerquartett, dem stärksten Männerchor der Stadt, ein grösseres Konzert, in dem neben verschiedenen Volksliedern namentlich die grösseren Chöre „Hoch empor" von Franz Curti und „Normännerlied" von Stumm durch ihre vorzügliche Wiedergabe von Interesse waren. Den orchestralen Teil des Konzerts erledigte eine Mindener Militärkapelle. — Im letzten von Rudolf Prenzler veranstalteten Kirchenkonzert in St. Katharinen hatten wir die Freude, Professor Straube (Leipzig) als Meister des Orgelspiels bewundern zu können. Zum Vortrag kamen die Dmoll-Sonate op. 60 von M. Reger, ferner dessen Fantasie und Fuge über b-a-c-h und der sinfonische Choral „Jesu, meine Freude" von S. Karg-Elert op. 87, II. Die Leichtigkeit, mit welcher der Künstler die Schwierigkeiten dieser Werke meisterte, war nicht weniger zu bewundern, als die durch gewandte Registrierkunst erzielten Klangeffekte des neuzeitlichen schönen Orgelwerks. Dass Straube statt dieser gespielten Virtuosenstücke nicht wenigstens eins der in-

haltlich mehr befriedigenden Werke Bachs zum Vortrag brachte, wurde von vielen bedauert; gerade von ihm hätte man Bach einmal hören mögen. Anna Hardt (Alt) und Oskar Seelig (Bariton) aus Hamburg brachten durch den Vortrag von Liedern, von Prenzler feinsinnig begleitet, Abwechselung in das Programm. Hoffmeister

Prag Das Konzertleben in Prag gestaltete sich auch in dieser Saison recht ausgiebig, besonders Solistenabende haben eine solche Zahl erreicht, dass es unmöglich ist, alles verfolgen zu können. Dass die jetzige Zeit überflüssig viele Musikadepten ans Konzertpodium zulässt, ist für das gesunde Konzertwesen wenig vorteilhaft, ebenso die Überproduktion, welche wie überall auch in der Musik nur störend wirkt. Wenn man alle auftretenden Sänger sowie Instrumentalisten nach den Namen aufzählen wollte, würde ein stattliches Register daraus. Ich begnüge mich darum, nur über das wichtigste zu berichten.

Die Böhmische Philharmonie, die leider fortwährend zwischen Leben und Tod kämpft und deren kritische Situation nun ihren Höhepunkt erreichte, hat trotzdem ihre Kräfte gesammelt und mit ihrem Dirigenten Zemánek den neuen Jahrgang mit vielen Hoffnungen begonnen. Die wirtschaftliche Krisis sowie die teurer gewordenen Plätze im Smetana-Saal des Gemeindehauses haben der Philharmonie wiederholt schwere Wunden versetzt, und selbst das viel gutes versprechende Jahresprogramm vermochte einen derartigen Besuch wie früher bei den billigen Preisen in der Produktenbörse nicht zu erzielen. Es wäre geradezu fatal, wenn die Stadt Prag um ihr einziges Konzertorchester käme, und was die Auflösung der Philharmonie für die heimische Musik für schwere Folgen hätte, muss hier nicht näher erörtert werden. In den ersten 10 Konzerten gelangten u. a. auch die vollständige Sinfonie „Romeo und Julie" von Berlioz, ein Bach-Konzert, der Zyklus „Mein Vaterland" von Smetana, fünf Sinfonien von Dvorák, Ddur-Sinfonie von Lendvai, vierte Sinfonie von Tschaikowsky zu Gehör.

Der Domkapellmeister Donsa hat einen neuen Oratorium-Verein ins Leben gerufen und will jährlich zwei Oratorienkonzerte veranstalten. Nachdem in den letzten Jahren das Oratorium ziemlich übersehen wurde, ist diese Unternehmung nur zu begrüssen.

Während die Böhmische Philharmonie einen Teil der einheimischen Komponisten (Fibich, Foerster u. a.) fast vollständig übersieht, hat die Orchestervereinigung mit Prof. Ostrcil an der Spitze die Werke dieser Komponisten in ihren Schutz genommen und auch jungen Autoren ihre hilfreiche Hand geboten. Mit welcher Begeisterung Prof. Ostrcil mit seinen Musikerdilettanten arbeitet und auf welche Höhe er sein Orchester gebracht hat, bewies das 16. Konzert dieser Vereinigung. Die schwungvolle Ouvertüre „Oldrich und Bozena" von Fibich, sowie die erste Sinfonie in Dmoll von Josef B. Foerster können von Berufsorchestern kaum besser vorgetragen werden. Auch die mehr glanzvolle als erfindungsreiche „Frühlingsouvertüre" von O. Jeremiás sowie der Liederzyklus „Mütterlein" (von Joh. Neruda) von O. Zich, beide Werke als Novitäten, hat die Orchestervereinigung zu ihrer und der Autoren Freude einwandfrei aufgeführt. Welche Dienste die „O. V." heute der böhmischen Musik erweist, und mit welch eiserner Energie sie sich speziell für Fibich und J. B. Foerster einsetzt, kann nicht genug gewürdigt werden.

Der Verleger Mojmir Urbánek hat mit seinem neuen Musiksaal Mozarteum zur Bereicherung des Prager Konzertlebens beigetragen. Musikalische Vorträge aller Art werden da veranstaltet, vor allem verdienen die 4 Abonnementskonzerte des Sevcík-Lhotsky-Quartetts Erwähnung. Obzwar der Böhmische Kammermusikverein in seinen beiden Serien Vorzügliches bietet, so geben diese Quartettabende denjenigen, welchen die Mitgliedschaft im „B. K. V.", der seit Jahren voll besetzt ist, nicht erreichbar ist, Gelegenheit, gute Kammermusik hören zu können. Das Programm des ersten Abends bildeten die Quartette op. 51 in Esdur von Dvorák und op. 18/2 in Gdur von Beethoven in einer fein nuancierten Wiedergabe des Sevcík-Quartetts, zu dem sich Dr. Paul Weingarten im Klavier-Quintett in Fmoll von César Franck gleichwertig beigesellt hat.

Das Programm des 5. Konzerts des Böhmischen Kammermusikvereins enthielt Haydns „Kaiserquartett", Schuberts Streichquintett op. 163 und Nováks Streichquartett op. 22, ein frisches Werk aus der mährischen Periode des Komponisten. Im 6. Konzert hörten wir den Flötenvirtuosen Ary van Leeuwen, dem wir die Aufführung der selten gehörten Kammermusikwerke (Mozart, Quartett K. V. Nr. 298 und Beethoven, Serenade op. 25) mit Flöte verdanken. Als Solist zeigte der Künstler seine Fertigkeit in den beiden Flötensonaten von J. S. Bach und Ph. Em. Bach. In beiden Konzerten hat das Böhmische Streichquartett seine grosse Kunst wiederholt bewundern lassen. Im 7. Konzert brachte das Quartett Sevcík-Lhotsky das Quartett in Desdur op. 15 von Dohnányi, an dem man sich wieder überzeugen konnte, dass Dohnányi höher als Virtuose wie als Komponist steht, als Neuheit heraus. Mit dem französischen Impressionisten Maurice Ravel hat im 8. Konzert das Böhmische Streichquartett das Publikum bekannt gemacht. Obzwar das erstmalig gespielte Streichquartett in Fdur manchen interessanten Zug enthält, wirkt es durch mehr Dissonanzen als Erfindung zum Schluss ermüdend. Im ersten Abend der zweiten Serie spielte Eduard Risler verschiedenes von Bach, Beethoven, Chopin und Schumann mit bekannter Eleganz, Bach und Beethoven in seiner von der Tradition etwas abweichenden Auffassung. Der Violinvirtuose Eugène Ysaye erntete im zweiten Konzert ungeheueren Erfolg. Die Sonaten (Brahms op. 100, Beethoven op. 30/2, Grieg op. 13), die Prof. Mayer-Mahr am Flügel begleitete, waren Prachtleistungen, wie man sie nur selten zu hören bekommt.

Nach längerer Pause gelangte das Oratorium „Die heilige Ludmila" von Dvorák im Jahreskonzert des Pensionsfonds der Chor- und Orchestermitglieder des böhmischen Nationaltheaters zur Aufführung, die unter Leitung des Kapellmeisters Zamrzla und unter Mitwirkung der Solisten, Chöre und des Orchesters des böhmischen Nationaltheaters auf dem üblichen Niveau dieser Konzerte stand.

Der Gesangverein Hlahol bot in seinem Konzert die Ballade „Die Geisterbraut" von Vítezslav Novák als Neuheit. Da ich verhindert war, der Uraufführung beiwohnen zu können, kann ich sie nur erwähnen. So viel ich aber aus dem bei der Wiener Universal-Edition erschienenen Klavierauszug entnehmen konnte, unterscheidet sich diese Bearbeitung wesentlich von der älteren Bearbeitung der Erbenschen Ballade von Dvorák. Dem Chor ist keine so bedeutende Rolle wie bei Dvorák zugedacht, während das Orchester bei Novák mehr selbständig auftritt und zur Schilderung der einzelnen Vorgänge der Ballade dient. Bei den Singstimmen ist mehr an dramatische Wirkung und tadellose Deklamation des Wortes gedacht, während Dvorák die Solopartien mehr melodisch und lyrisch ausgestaltet hat. Auch wiederholt Novák nicht einzelne Worte und Sätze der Dichtung, wie es Dvorák getan hat, sondern komponiert die Ballade in einem Zug, während Dvorák seine Komposition in geschlossene Nummern verteilt hat. Hoffentlich erlebt die „Geisterbraut" noch Wiederholungen, so dass ich noch Gelegenheit haben werde, über dieses bedeutsame Werk näher zu berichten. L. Boháček

Zwickau i. S. Wie sich im Herbst jedes Jahres in unserer Provinzstadt ein ungemein reiches Leben zu regen beginnt, so setzt auch nach der weihnachtlichen Ruhe das neue Jahr immer mit Volldampf wieder ein und bringt eine Fülle von Konzerten. In diesem Jahre waren nach dem grandiosen Orgelkonzerte Paul Gerhardts Fräulein Käthe Döll und Frau Lotte Eberwein aus Leipzig die ersten, die zum Konzert einluden. (13. Jan.) Fräulein Döll, eine Schülerin Pembaurs, ist nicht nur im Besitze eines zuverlässigen Gedächtnisses, sondern auch einer hochentwickelten Technik, guten Geschmackes und feinen Stilgefühls. Mit Rob. Schumanns selten gespielter Gmoll-Sonate, Chopins Gmoll-Ballade, Liszts Rhapsodie Nr. 11 usw. wusste sie in hohem Masse zu interessieren. Weniger zu befriedigen vermochte Frau Eberwein (Mezzosopran), die zwar stimmlich gut begabt, aber auch mit einer inneren Kälte versehen ist, die naturgemäss niemanden zu erwärmen vermag.

Das fünfte Konzert des Musikvereins brachte neben Brahms tiefgründiger Sinfonie Nr. 1 (Cmoll) das in Schönheit schwelgende Vorspiel zu dem Oratorium Le déluge von Saint-Saëns und die in südlich sinnlicher Glut strahlende Ouvertüre „Römischer Carneval" von Berlioz. Unsere

ausgezeichnete städtische Kapelle unter Kapellmeister Wilh. Schmidts Leitung überbot sich an dem Abende selbst, so dass alle drei Orchesterwerke den Hörern ungetrübte Genüsse vermittelten. In dem Harfenvirtuosen Luigi Magistretti war zudem ein Solist gewonnen worden, der als erstklassig anerkannt werden muss. Seine reife Vortragskunst und seine geradezu fabelhafte Technik in Verbindung mit einem kostbaren, klangschönen Instrument liessen ihn musikalische Werte schaffen, die jedem unvergesslich bleiben werden, der sie mit geniessen durfte. Mit Bachs Chaconne und kleineren Stücken von Saint-Saëns, Hasselmans und Paganini-Magistretti entfachte der Künstler wohlverdiente Stürme des Beifalls.

Auch das dritte Sinfoniekonzert (22. Jan.) der neugegründeten Gesellschaft der Musikfreunde bescherte uns einen der sonst selten zu hörenden Harfenkünstler. Herr Max Büttner vom Hoftheater zu Dessau ist ebenfalls ein Virtuos ersten Ranges, und mit der echt deutschen Gemütstiefe und Innigkeit, die sein Spiel auszeichnete, wusste auch er seine Hörer zu begeistertem Jubel fortzureissen. Er brachte eine grosse Fantasie „Vineta" von Fr. Pönitz, eine Romanze von demselben Komponisten, eine Schubert-Fantasie von Trnecek und ein Frühlingslied von Gounod zu Gehör. Das philharmonische Orchester erwarb sich unter der Leitung seines ideal gesinnten Dirigenten A. Büttner-Tartier (Bruder des Solisten) mit Smetanas Ouvertüre z. O. „Die verkaufte Braut" und mit M. Regers „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von J. A. Hiller", die es vollendet schön spielte, starken Beifall.

Das zweite Abonnement-Sinfoniekonzert der städtischen Kapelle (am 29. Jan.) brachte uns nach längerer Pause wieder einmal Bruckners Sinfonie Nr. 4 (Esdur), bekannt als „Romantische", die nach meinem Dafürhalten aber ebensogut „Wald"-Sinfonie genannt werden könnte, da sie uns den Wald in seiner Schönheit und erhabenen Majestät, in Sonnenschein und nächtlichem Sturmgebraus mit fast plastischer Deutlichkeit schildert. Wie Kapellmeister Schmidt die Sinfonie auslegte, und wie das Orchester seinen Intonationen folgte, das verdient uneingeschränktes Lob. Auch Rezniceks farbenprächtige Ouvertüre zur Oper „Donna Diana" erfuhr eine ausgezeichnete Wiedergabe. Solistisch betätigte sich mit grossem Erfolg die Cellovirtuosin Fräulein Käthe Papst aus Braunschweig, die in Klughardts Adur-Konzert und in kleineren Sachen von Cui, Sitt, Popper und Klengel eine erstaunliche Technik und eine auf viel Gefühlswärme hindeutende Kantilene erkennen liess.

Das Philharmonische Orchester und sein für Robert Schumann begeisterter Leiter, Kapellmeister A. Büttner-Tartier, lassen sichs angelegen sein, durch Aufführung der bedeutendsten Orchesterwerke dieses Komponisten das Interesse an den grössten Sohn unserer Stadt wach zu halten und zu fördern. Hatte der erste Schumann-Abend vor Weihnachten die Ouvertüre zur Oper „Genoveva", die erste Sinfonie (Bdur) und den ersten Satz der unvollendeten Jugendsinfonie (Gmoll) gebracht, so wurden im zweiten Rob. Schumann-Abend die zweite Sinfonie (Cdur) und die Sinfoniette Ouvertüre, Scherzo und Finale geboten. In beiden Werken, namentlich aber in der im hellsten Glanze erstrahlenden Cdur-Sinfonie zeigten sich Dirigent und Orchester in bestem Lichte und wurden von den leider nur spärlich erschienenen Zuhörern gebührend gefeiert.

Der a cappella-Verein, unser vornehmster gemischtchoriger Verein, feierte sein 45. Stiftungsfest mit einem vor geladenen Gästen ausgeführten Konzert, (3. Febr.), das des Schönen überaus viel bot. Neben Solovorträgen (Gesang, Klavier) von Vereinsmitgliedern, die weit über das Dilettantenhafte hinausragten, bekamen die den grossen Schwanenschloßsaal bis auf den letzten Platz füllenden Besucher P. Umlaufts prächtiges „Mittelhochdeutsches Liederspiel" zu hören, dem unter der anfeuernden, sicheren Führung des Königl. Musikdirektors Vollhardt eine untadelige Aufführung zu Teil ward, so dass Dirigent, Chor und beteiligte Solisten mit Recht in überaus herzlicher Weise gefeiert wurden.

Das sechste Musikvereins-Konzert hatte insofern sensationelle Bedeutung, als es drei Uraufführungen brachte. Das an sich sehr löbliche, nur leider nicht immer günstig verlaufende Wagnis, Werke unbekannter, aufstrebender Talente aus der Taufe zu heben, ist diesmal dem Musikverein und seinem künstlerischen Leiter Wilh. Schmidt glänzend gelungen; denn alle drei — im Konzert anwesende — Komponisten wissen nicht nur etwas zu sagen, sondern sie verstehen auch, es in sehr annehmbare Form zu kleiden, sowohl der Däne N. O. Raasted, als auch der Lausitzer Curt Richter (ein von den Leipziger Paulinern als Komponist zündender Weihnachtsoperetten sehr geschätzter Kommilitone) und der in Markneukirchen lebende A. Heinrich. Raasteds Bmoll-Sinfonie, op. 7, ist zwar im ganzen etwas düster gehalten, — sie erzählt vom Suchen und Fragen des ringenden Menschen nach dem Sinn und Ziel des Lebens — aber sie enthält auch viele Stellen von bestrickender Schönheit, so namentlich im zweiten Satz. Heinrichs „Intrade" ist bei aller Kürze ausserordentlich gedankenreich und ungemein gefällig in der Form. Curt Richters „Variationen" bauen sich auf einem munteren, frischen Thema auf und lassen den Hörer staunen über die Mannigfaltigkeit der Formen, in denen das Thema erscheint. Alle drei Komponisten, die in der Beherrschung der orchestralen Mittel sehr sicher sind, lassen zweifellos für die Zukunft noch Bedeutendes erwarten. Über Mangel an Beifall durften sie sich hier nicht beklagen, hatte doch auch Kapellmeister Schmidt alle Kräfte eingesetzt, die Werke vortrefflich zur Aufführung zu bringen.

Osw. Lurtz

Kreuz und Quer

Aachen. Die II. Sinfonie von Franz Schmidt, die im Dezember in Wien zur Uraufführung kam, wurde zur Aufführung für Aachen angenommen.

Berlin. Die Ortsgruppe Berlin des Musikpädagogischen Verbandes veranstaltete am 21. März in Charlottenburg einen Vortragsabend. Herr Dr. Robert Siebeck sprach über das anziehende Thema: „Deutsche Hausmusik zu Beginn des 17. Jahrhunderts". Das Musizieren damals, so führte er aus, ging aus der Freude an der Musik hervor und hatte nicht, wie heutzutage, die Öffentlichkeit zum Zweck. Die Kapellmeister hatten völlige Freiheit in der Ausführung, sowohl was Besetzung der einzelnen Stimmen, als Dynamik und Vortrag anlangt, ein Recht, das heut dem Bearbeiter dieser „Hausmusik" zusteht, da die erhaltenen Drucke nur die Noten mitteilen. Nach dem Vortrage folgten die musikalischen Darbietungen: Suiten, Fugen, „Däntze" von Johannes Schultz, Paul Peurl und Joh. Herm. Schein. Der lebhafte Beifall am Schluss bewies, wie sehr die in vortrefflicher Ausführung gebotene Musik ebenso wie der fesselnde Vortrag den Hörern gefallen hatten. G.

— Kapellmeister G. Fritz Hartmann (Berlin) wurde für den Sommer als Dirigent des Kurorchesters in Bad Kreuznach (Orchester des Volkschors und Konzertvereins in Barmen) verpflichtet.

— Die neuen preussischen Vorschriften für die Konzertagenturen treten am 1. April in Kraft. Einige dieser Bestimmungen sind besonders wichtig und geeignet, einschneidenden Einfluss auf den bisherigen Geschäftsbetrieb mancher Konzertagenten auszuüben. Generell wird bestimmt, dass der Konzertagent verpflichtet ist, ein Geschäftsbuch für abgeschlossene Vermittlungen zu führen. Das Buch muss vor der Benutzung von der Ortspolizei abgestempelt werden; es dürfen weder Rasuren vorgenommen noch Eintragungen unleserlich gemacht, auch darf das Buch weder ganz noch zum Teil vernichtet werden. Die Verpflichtungen des Konzertagenten gegenüber dem ausübenden Künstler sind ziemlich weitgehend und werden genau präzisiert. Es heisst da u. a.: „Der Konzertagent darf dem Stellensuchenden etwa ihm bekannt gewordene Tatsachen nicht verschweigen, welche die Zuverlässigkeit der Unternehmung, für welche die Vermittlung erfolgen soll, zweifelhaft erscheinen lassen". Er darf sich auch Vorschüsse nur bis zu drei Viertel der veranschlagten baren Auslagen gewähren lassen. Es ist dem Konzertagenten untersagt, mit konzertierenden Künstlern, Vortragenden oder solchen Personen, für welche sie eine Vermittlertätigkeit ausnahmsweise ausüben dürfen, als Impresarien oder Alleinvertreter Verträge einzugehen, durch welche die Verwertung der Tätigkeit der genannten Personen oder eine Geschäftsbesorgung für diese nicht nur für einzelne bestimmte Veranstaltungen übernommen wird. Dann heisst es: Weiter

ist dem Agenten untersagt, Fachschulen, die die Vorbereitung für Bühnenangehörige bezwecken, zu betreiben oder sich an dem Betriebe solcher zu beteiligen; mit auswärtigen Stellenvermittlungen, die von den Regierungspräsidenten (im Landespolizeibezirke Berlin von dem Polizeipräsidenten) als unzuverlässig bezeichnet sind, in Verbindung zu treten; Verträge zu vermitteln, in denen der Unternehmer die den Künstlern versprochene Vergütung von vornherein durch bestimmte Abzüge (Rabatt, Prozentabzüge usw.) kürzt. Auch der Gebührentarif wird gleichzeitig veröffentlicht, nach dem a) bei Vermittlungen für eine einzelne Veranstaltung (Konzert, Vortrag, Musikfest usw.) erhoben werden dürfen: 7½ Prozent von den Veranstaltern, 7½ Prozent von den Künstlern; b) bei allen anderen Vermittlungen: 2½ Prozent von den Veranstaltern, 2½ Prozent von den Künstlern. Der Polizeipräsident von Berlin, dem es als Chef der Ortspolizeibehörde überlassen ist, besondere Gebühren festzusetzen, erlässt im einzelnen folgendes Regulativ: I. Für Konzerte ohne Orchester und ohne Chor: 1. in den Sälen bis zu 500 Sitzplätzen 50 M., 2. in Sälen von mehr als 500 bis zu 1400 Sitzplätzen 70 M., 3. in Sälen von mehr als 1400 Sitzplätzen 80 M. II. Für Konzerte mit Orchester (Mindeststärke 20 Mitglieder) und für Konzerte mit Chor: Die Sätze unter Ziffer 1 mit einem Aufschlag von 10 M. Von den Solisten und Begleitern 7½ Prozent, von dem Chor 5 Prozent der diesen für die vermittelte Tätigkeit zustehenden Gesamtgebühr. Für die Vermittlung der Mitwirkung eines Orchesters darf eine Gebühr nicht erhoben werden.

— Die von Ernst von Dohnányi mit starkem Erfolge erstmalig gespielte „Suite nach altem Stil" op. 24 ist vor mehreren Wochen bei Simrock erschienen.

— Die Ouvertüre „Der blaue Vogel" des böhmischen Komponisten Jaroslav Kricka wird am 1. April von Leo Schrattenholz (Berliner Orchesterverein) zur Erstaufführung gebracht.

— Der bekannte Klavierpädagoge Mayer-Mahr lässt bei Simrock ein grosses dreibändiges Werk über die Technik des Klavierspiels erscheinen.

— Das erste Streichtrio von Erwin Lendvai erfuhr in einem der letzten Loewensohn-Konzerte eine glänzende Wiedergabe. Das Stück gefiel ungemein, besonders die stimmungsvolle Serenade.

— Heinrich Grünfeld hat zwei alte Stücke von Wilhelm Friedemann Bach und Mozart für Violoncell und Klavier bei Simrock erscheinen lassen.

— Der 1. Preussische Kirchenmusikertag findet Dienstag und Mittwoch den 14. und 15. April in Berlin statt.

Budapest. Ludomir Rozyckis Rhapsodie op. 33 für Klavier, Violine und Cello wurde in fast allen Konzerten des ungarischen Streichquartetts gespielt und mit grossem Beifall aufgenommen.

Dresden. Im Salon von Prof. Roth in Dresden wurde kürzlich ein neues Streichtrio von Erwin Lendvai mit grossem Erfolge aufgeführt.

— Erwin Lendvais altjapanische Lieder wurden bei ihrer Aufführung in England durch Frau Jaques-Dalcroze mit grossem Enthusiasmus aufgenommen.

Florenz. Der bekannte vortreffliche Pianist Giuseppe Buonamici ist in Florenz, wo er die Meisterklasse für Klavierspiel am Cherubini-Konservatorium leitete, gestorben. Geboren am 12. Februar 1846 in Florenz, hatte er in München unter Bülow und Rheinberger studiert und war an der gleichen Anstalt als Lehrer für Klavier tätig. Seit 1873 lebte Buonamici, der auch als Komponist und Bearbeiter geschätzt ist, wieder in Florenz als Dirigent und Klavierpädagoge.

Frankfurt a. M. Hier starb der Kgl. Musikdirektor August Glück im Alter von 62 Jahren.

Hamburg. Die dreiaktige komische Oper „Die Traumprinzess" von Wilhelm Guttmann, Textbuch von Robert Misch, ist von der Neuen Oper in Hamburg zur Uraufführung angenommen worden und soll am 1. April in Szene gehen.

Holzminden. Der Oratorienverein veranstaltete einen Konzertabend, bei dem Kammersänger David Eichhöfer (Detmold) ausser den Tenorsoli in der „Walpurgisnacht" Lieder von Strauss, Gretscher und Kaun, sowie das Gebet aus Rienzi mit grossem Erfolge sang.

Kattowitz. Im I. Populären Konzert zum Besten des Konzerthausbaues wurde ein neues Werk von Otto Wynen erstmalig gespielt. Nicolas Lambinon spielte, unter Assistenz des Komponisten, die neue Emoll-Fantasie für Violine und Klavier. Das Werk erzielte bei Publikum und Presse einen durchschlagenden Erfolg, dank der wunderbaren Wiedergabe durch Lambinon; es besteht aus drei Sätzen und ist in Konzertform geschrieben.

Köln. Musikdirektor Arthur Wolf, der Kapellmeister des Floraorchesters, das er während der zweieinhalb Jahre seiner Kölner Tätigkeit auf die Höhe seiner heutigen Leistungsfähigkeit als Sinfonieorchester zu bringen verstanden hat, wurde nach einem Probekonzert in der Koblenzer Festhalle von der dortigen Musikkommission einstimmig zum städtischen Musikdirektor von Koblenz gewählt.

London. Zwei Theater in London haben nach einem Verfahren, das in Neuyork bereits seit mehreren Jahren besteht, Orchestersitze für Schwerhörige eingerichtet. Diese Plätze, die sich nächst der Bühne befinden, sind mit Fernhörern ausgestattet, die mit Mikrophonen in Verbindung stehen. Die Benutzung der Fernhörer ermöglicht es den schwerhörigen Theaterbesuchern, jedes Wort der Aufführung zu verstehen.

Montecarlo. „I Mori di Valenzia", eine nachgelassene Oper von Ponchielli, hatte bei der Uraufführung in Montecarlo nur einen Achtungserfolg.

Parma. Die Tochter Rockefellers hat 60000 Lire für lyrische Erstlingsopern italienischer Komponisten gestiftet; die Summe soll auf drei Jahre verteilt werden. Die Opern sollen zuerst in Parma aufgeführt und die Ausstattungskosten ebenfalls von der Stiftung, die den Namen Edith-Mac-Cormich-Stiftung trägt, bestritten werden.

Petersburg. Eine neue sinfonische Dichtung „Haschisch" von S. Liapunow wurde im ersten russischen Sinfoniekonzert in St. Petersburg erstmalig aufgeführt und errang einen grossen Erfolg.

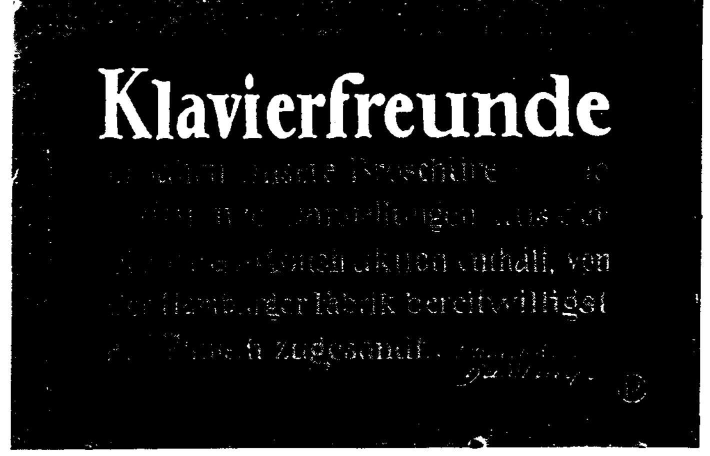
Plauen. Hier wurde die Sinfonie in Ddur von Erwin Lendvai mit ausserordentlichem Erfolge aufgeführt. Der anwesende Komponist wurde sehr gefeiert.

Prag. Die Prager Sängerschaft wird als „Sänger-Verband von Gross-Prag" zum ersten Male anlässlich des „Frühlings-Musikfestes" (25. April bis 3. Mai 1914) öffentlich mitwirken. Dieses Fest soll, ähnlich wie derartige Veranstaltungen im Auslande, die Tüchtigkeit der Prager Musikkorporationen und Sängerschaft dokumentieren. Der „Sängerverband" veranstaltet am 26. April ein Konzert unter Mitwirkung der einzelnen Sängervereine von Prag; am Vorabend des 10. Todestages Anton Dvoráks am 30. April gelangt des Meisters „Requiem" unter Mitwirkung des Prager „Hlahol", der „Böhm. Philharmonie" und der Solisten des böhmischen Nationaltheaters und des Weinberger Stadttheaters zu Gehör. Am 2. Mai folgt ein Konzert der „Sänger-Vereinigung der mährischen Lehrer", am 3. Mai ein Sängerfest in den Chotek-Anlagen, wobei ungefähr 1000 Sänger verschiedene Chöre vortragen werden. Im böhmischen Nationaltheater werden als Festvorstellungen am 25. April „Libuse" von Smetana, am 29. April „Die Hundsköpfe" von Kovarovic und am 1. Mai „Dimitry" von Dvorák aufgeführt. Am 27. April folgt noch ein Kammermusikkonzert, zu dem das „Böhm. Streichquartett" und der Kammersänger Karl Burrian gewonnen wurden, und am 28. April ein Konzert der „Böhmischen Philharmonie" mit dem Zyklus „Mein Vaterland" von Smetana im Programm. Die Konzerte werden im Smetana-Saale des Prager Gemeindehauses veranstaltet. B.

Stadtoldendorf. In einem Konzerte des Chorgesangvereins errang der Tenorist Kammersänger Eichhöfer-Detmold stürmischen Beifall. Zur Aufführung gelangten u. a. Filkes „Frühlingsnacht" für Chor und Soli und Mendelssohns „Erste Walpurgisnacht".

Torgau. Die „Leipziger Madrigal-Vereinigung" (Leitung: Dr. Max Unger) hat am 17. ds. Mts. das 5. Konzert des Musikvereins zur Torgau mit grossem Erfolg bestritten. Auch die Sologesänge der Damen A. Führer (Klengel, Reinecke, van Eyken), Cl. Wendt (Brahms) und M. Weiss (Max Unger) wurden sehr beifällig aufgenommen.

Zwickau. Die Stadt Zwickau, die vor kurzem mit hoher Summe das Geburtshaus Robert Schumanns käuflich in



dauernden Besitz gebracht hat, wird jetzt auch dem Schumann-Museum eine würdige Stätte bereiten. Am 23. April findet die Weihe des König Albert-Museums, eines städtischen Monumentalbaues, statt, in dem die zahlreichen geschenkten und angekauften Schumann-Schätze aufbewahrt werden. Die Freunde und Verehrer des grossen Komponisten werden der Stadt Zwickau für den tätigen Kunstsinn Dank wissen und gern ihre Schumann-Reliquien dem Zwickauer Museum überweisen.

Neue Lieder

Max Kowalski, op. 4: Zwölf Gedichte aus „Pierrot lunaire" von Albert Giraud (deutsch von Otto Erich Hartleben) für eine Singstimme mit Klavier. (Zwei Hefte à M. 2.—.) Berlin, N. Simrock.

In Max Kowalski stellt sich uns ein recht gewandter Komponist vor. Er spricht eine, wenn auch nicht durchaus persönliche, so doch flüssige Sprache, die für den Stimmungsgehalt der Gedichte fast durchgängig den charakteristischen, phantastischen Ton findet. Hin und wieder befremden uns Auffälligkeiten in der Deklamation. Doch scheint solchen „Verstössen" die Absicht des Komponisten unterzuliegen; auch nimmt man das nicht so genau, wenn sonst die Stimmung und Wirkung darunter zu leiden hätten. Obgleich ziemlich modern im Ausdruck, denke ich mir die „Zwölf Gedichte aus Pierrot lunaire" doch recht wirkungsvoll, vorausgesetzt, dass sie von einem ebenso musikalisch wie geistig reifen Sänger vermittelt werden. Am besten getroffen zu sein scheinen mir Nr. 1: Gebet an Pierrot, Nr. 4: Der Dandy, Nr. 7: Nordpolfahrt, Nr. 9: Der Mondfleck und Nr. 10: Die Laterne.

Emil Hess, Gesänge für eine Singstimme mit Klavier. Op. 11. Nr. 1. Die Schwalben ziehn und Schwäne, M. 1,—. Nr. 2. Die junge Witwe, M. —,50. Nr. 4. „Die Frauen sind oft fromm und still", M. 1,—. Op. 12. Nr. 1. „War eine kleine Bauerndirn', M. 1,—. Nr. 2. Du vermisst mich nimmer, M. —,60. Nr. 3. Geigenklänge, M. 1,20. Op. 13. Nr. 4. Jung Anne, M. 1,20. Op. 14. Nr. 1. Die Quälerin, M. —,60. Op. 15. Nr. 2. Der schwedische Trompeter, M. 1,80. Op. 16. Nr. 1. „Die Zither lockt, die Geige klingt", M. 1,20. Op. 17. Nr. 1. Die Pilger, M. 1,20. Op. 18. Nr. 1. Frage, M. 1,20. Op. 19. Nr. 3. „Ach Mädli rein, ich hab' allein", M. 1,—. Op. 20. Nicht daheim, M. 1,—. Op. 21. Nr. 1. Säerspruch, M. 1,—, Nr. 2. „Ach Lieb, ich soll dich lassen, M. 1,—. Nr. 3. Der Kranke im Garten, M. 1.—. Nr. 4. „Weit, weit übers Feld, M. —,60. Magdeburg, Heinrichshofens Verlag.

Selten habe ich mich durch eine solche Fülle von Liedern mit derselben lebhaften Teilnahme hindurchgelesen wie durch die oben angezeigten Gesänge von Emil Hess. Nicht als ob es sich hier um die Kraft einer ganz eigengearteten Persönlichkeit handelte; nein, Hess ist sogar einer, dem es wenig darauf ankommt, hier und da etwas Bekanntes zu übernehmen, ja er schreckt sogar manchmal nicht vor gewöhnlichen melodischen Führungen zurück. Das, wodurch er fesselt, ist anderer Art. Es liegt in dem ausserordentlichen Geschick, der selbstverständlichen und doch meist vornehmen Leichtigkeit seiner Erfindung des Gesangteils wie der Begleitung. Damit ist eigentlich schon gesagt, dass die Charakterisierungskunst seiner Begleitung auf einer hohen Stufe steht. Wie fein und greifbar und dabei doch meist so einfach ist nicht beispielsweise die Ungebundenheit der „Quälerin" (op. 14. Nr. 1), der gemessene Schritt und die Arbeit des Säers im „Säerspruch" (op. 21, Nr. 1), das Klagen der Nachtigall in „Der Kranke im Garten" (op. 21, Nr. 3) gezeichnet! Auch das Stück „Geigenklänge" (op. 12, Nr. 3) halte ich in dieser Hinsicht für vortrefflich. Bei oberflächlicher Durchsicht muss einen hier zwar ein dazwischen eingeflochtener Walzer im Operettengeschmack stören. Doch als was entpuppt er sich? Gerade als die richtige Untermalung des Textes; denn gerade kurz vor den Worten: „... fernher klingt spielende Musik: der Sang der Welt, der Klang der Geigen ..." setzt diese Musik ein — also eine besonders gut durchdachte Sache. Ein weiterer Vorzug ist es, dass diese Stücke samt und sonders wirkliche Gesänge zum Singen sind, d. h. sie sind nicht bloss von einem geschrieben, der sich auf den Klaviersatz — und wie trefflich! — versteht, sondern auch von einem, der wohl weiss, welche Ansprüche er an die Stimme stellen darf. Oft stellt er sie so niedrig, dass sich die Lieder vor allem für den Unterricht sehr empfehlen lassen. Greifen wir die in dieser Beziehung am wohl bestelltesten gleich der Reihe nach heraus: „Die Schwalben ziehn und Schwäne" und Die junge Witwe (sehr sinnige, intime Stücke), „War eine kleine Bauerndirn'" (von feinem Humor, zur gesangtechnischen Ausbildung besonders geeignet), „Jung Anne" (ein frisches Ding, in der Erfindung etwas gewöhnlicher), die schon genannte lustige „Quälerin", „Der schwedische Trompeter" (in mancher Beziehung in der Art Löwescher Balladen, darf aber nur solchen in die Hand gegeben werden, die auch diesem Charakterisierungsmeister ganz gerecht werden), das ausgelassene Tanzlied „Die Zither lockt, die Geige klingt" sowie endlich so gut wie alle oben angeführten Gesänge von dem zarten, volksliedmässigen „Ach Mädli rein, ich hab' allein" (op. 19, Nr. 3) ab. Emil Hess scheint das Schreiben sehr leicht zu werden, und er arbeitet daher wohl sehr schnell. Sollte er nicht etwas Eigenpersönlicheres erreichen können, wenn er sich mehr Zeit nähme, sich mehr für Erstarkung seiner Musenkinder sammelte? Es könnte gute Ausblicke für die Zukunft verheissen. Die Gesänge sind übrigens durchgängig für mittlere Singstimme komponiert.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 28. März Nachm. 1/2 2 Uhr:

J. Kuhnau: „Tristis est anima mea". F. Mendelssohn: 43. Psalm: „Richte mich Gott". G. Schreck: „Mit der Liebe heissem Sehnen".

Das nächste Heft erscheint am 2. April; Inserate müssen bis spätestens Montag den 30. März eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstrasse 16. — Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 14

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 2. April 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Aus dem Tagebuche der Bayreuther Kundry Therese Malten

Mitgeteilt von Dr. **Georg Kaiser** (Dresden)

„Nicht mir, sondern meinen Künstlern jubeln Sie zu!", so hat im Jahr der ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels „Parsifal" Richard Wagner eine seiner berühmten Bankettreden beschlossen. Von mancher Seite seien gegen ihn Vorwürfe erhoben worden, daß er Werke schaffe, die niemand bewältigen könne; aber seine Künstler, bei denen allein er stets Förderung gefunden habe, seien es, die sich glücklich schätzten, vor Aufgaben gestellt zu werden, die sie über das Gemeine und Gewöhnliche erhöben. In der Tat, die Künstler, die seiner großen geistigen Persönlichkeit nahetraten, gingen alle für ihn durchs Feuer, und der Meister wiederum war einer der begeistertsten und rastlosesten Bewunderer besonderer echter Kunstleistungen. Es waren große Tage damals in Bayreuth, Zeiten der Erhebung und Beseligung, wie sie niemals wiederkamen und kommen werden, so berichten die Erinnerungen einst beglückter Bayreuthfahrer.

Therese Malten, deren noch jugendfrisches Auge hell erglänzt, wenn die Gedanken in jene unwiederbringlichen Fernen zurückschweifen, war hervorragende Zeugin dieser letzten Meistertaten. Wer ihr buen retiro, das sie sich vor vielen Jahren in Kleinzschachwitz gegenüber dem Pillnitzer Schlosse errichtet hat, betritt und durch die mit wertvollsten Kunstgegenständen und Andenken an die ruhmreiche Künstlerlaufbahn angefüllten weiten Räume wandert, der erhält auch einen gegenständlichen Begriff von jener innersten Zufriedenheit, die den erfüllen muß, der mit berechtigtem Stolz von sich sagen kann, daß er in seiner Weise „dem Besten seiner Zeit genug getan". Und wenn dem Mimen, auch dem singenden, die Nachwelt wirklich keine Kränze flechten sollte — welches Schillersche Wort von der Zeit indes mehr und mehr Lügen gestraft wird —, so sind die Erinnerungen, die der vom Wirksamkeitsschauplatz ruhmvoll abtretende mit fortnimmt, Besitztümer, um die er nie und nimmer betrogen werden kann. Therese Malten bewahrt solche Erinnerungen nun auch in Form von umfangreichen Tagebüchern auf, die zwar nur sporadisch geführt wurden, aber so viel Fesselndes aus ihren künstlerischen und menschlichen Beziehungen zu Meister Richard, zu Liszt, Brahms, Robert Franz, Rubinstein, Franz Wüllner und aus ihrer Dresdner Wirksamkeit enthalten, daß sie daran denkt, ihre Memoiren später in Buchform herauszugeben. Ein Einblick in diesen geheimnisvollen Schrein wurde mir letzter Tage auf meine Bitten gewährt, und was Therese Malten über ihre Erlebnisse mit Richard Wagner, über ihre Schöpfung der Kundry bei der Uraufführung des „Parsifal" im Jahre 1882 in der Festspielstadt mitteilt, soll jetzt, meist nach ihrem eigenen Bericht in dem Bayreuth-Tagebuch, am Leser in kurzen Bildern vorüberziehen.

Die erste nähere Bekanntschaft mit Wagner machte Therese Malten im Herbst 1881, als der Meister, der zur Konsultation des Zahnarztes Jenkins eine Zeitlang in Dresden weilte und im Hotel Bellevue wohnte, bei einem Besuch seines „Fliegenden Holländers" ihr seine Bewunderung über ihre Senta-Darstellung aussprach. Wagner hörte damals eine ganze Reihe von Opern und war namentlich enttäuscht, die von ihm wieder eingeführten, von Webers Witwe und alten Mitgliedern der Kapelle als richtig bezeichneten Tempi in mehreren Weberschen Opern von neuem verändert zu finden. Er besuchte alle Orte der Stadt, die ihm einst lieb und vertraut waren, führte seine Kinder auch nach Graupa, wo er den „Lohengrin" entworfen hatte, und als edler Tierfreund auch in den Zoologischen Garten. Von den Dresdner Sängern lernte er noch Heinrich Gudehus besonders schätzen, der im Jahr darauf sein „Parsifal"-Darsteller wird. Im November traf dann bei Fräulein Malten, die damals 26 Jahre alt war, aber schon acht Jahre in hervorragender Position an der Dresdner Hofoper wirkte, seine Einladung ein, im Jahr darauf die Kundry im Bayreuther Festspielhause darzustellen. Für diese Partie waren vorher schon Marianne Brandt und Amalie Materna in Aussicht genommen, beides wesentlich ältere Sängerinnen, die sich im hochdramatischen Fach bereits bewährt hatten, während Therese Malten erst im Jahre 1882 sich mit dem Fidelio in London und der Kundry in Bayreuth die ersten, aber auch zugleich goldenen Sporen auf diesem Gebiete verdienen sollte. Wie Wagner in der Künstlerin damals schon eine glänzende Isolde voraussah, so hatte er in ihr auch für seine Kundry ganz nach seinem Herzen gewählt. Daß sie die dritte Kundry darzustellen hatte, war keineswegs nach irgendwelcher Rangordnung vorgesehen; Wagner wollte erst sogar das Los wählen lassen, wer in der ersten Vorstellung aufzutreten habe; da aber einige der älteren Sänger bestimmte Wünsche zu äußern sich berechtigt glaubten, so ward ein gewisser Turnus des Reih-um-Singens festgesetzt, und der auch in solchen Fragen un-

glaublich geplagte Meister war daher entzückt, die Sängerin zum ersten Auftreten bei der fünften Vorstellung bereitzufinden, und er schrieb ihr noch das Jahr darnach: „Ihr vortreffliches Benehmen im vergangenen Sommer hat mir bewiesen, daß Sie über jede Kleinlichkeit erhaben sind". Man darf trotz allem bei jeder der drei Künstlerinnen von einem Kreieren der Partie insofern sprechen, als jede die Rolle ganz selbständig darstellte nach ihrem künstlerischen Naturell, und insbesondere die Auffassung Therese Maltens ward vom Meister sowohl wie von allen kenntnisreichen Beurteilern als eigenartig für sich bestehend bezeichnet und gewürdigt.

Mit Franz Wüllner in Dresden begann die Sängerin das Studium der Kundry, das dann in Bayreuth unter dem tüchtigen Kapellmeister Karl Frank, dem „Glöckner" des „Parsifal", fortgesetzt und unter Wagners eigener Führung schließlich beendet wurde. Die Haupttätigkeit Therese Maltens war in Bayreuth zunächst das Zuhören bei den Proben, die die zuerst auftretenden Sänger abhielten. Gleich nach der Ankunft fand sie aber Wagners persönliches lebhaftes Interesse. Schon am ersten Tage war sie in Wahnfried zu Gaste, und „Wagner führte mich zu Tische, er ist so redselig und spricht so schnell wie fließendes Wasser. Er gab mir wieder so gute und nützliche Lehren —". Überall war Wagner in der Tat helfend, weisend, aufklärend tätig. In einer der Proben gab er die auch von anderer Seite bestätigte — für alle Zeit beherzigenswerte — Ermahnung: „singt nur die kleinen Noten, die großen kommen schon von selber". Oft wurde die junge Künstlerin in solchen Proben vom tiefen Eindruck bis zu Tränen gerührt, so namentlich bei der Szene vom sterbenden Schwan, über die das Tagebuch berichtet: „So etwas wurde nie vorher und wird nie wieder geschrieben werden. Theodor Reichmann sieht als Amfortas so überirdisch aus wie Christus; bei der Materna war alles wie aus einem Guß, doch die Brandt wird manches interessanter gestalten. Scaria (Gurnemanz) aber ist über alles Denken prachtvoll". Ein herrlicher Beweis, wie der Meister seine Künstler spontan zu ehren wußte, ist wie folgt verzeichnet: „Der Meister nahm mich vor Beginn in den Zuschauerraum. Der erste Akt begann feierlicher und schöner denn je. Wundervoller Levi, wundervollster Scaria! Aber alle machten einen Eindruck, wie ich ihn noch nie erlebt. Der Meister hatte mich lange bei der Hand gehalten, zum Schluß des Aktes sprang er auf, lief auf die Bühne. Ich war so aufgelöst, und schluchzend fand mich der Meister später in einer dunklen Ecke des Zuschauerraums wieder, er schloß mich in die Arme und lief wieder zur Bühne, kam bald zurück und gab mir sein Bild, auf dem von ihm geschrieben stand:

Auch Deine Träne ward zum Segenstaue
(Parsifal an Kundry, 3. Akt)".

Das Beifallklatschen war natürlich streng verpönt in den Proben. Aber einmal war Wagner von der Blumenmädchen-Szene selber so hingerissen, daß er kräftig zu klatschen begann. Die Künstler setzten aber nicht mit ein, sondern zischten ihn ebenso kräftig nieder, um ihn in humoristischer Weise an das Verbot zu erinnern. Natürlich war öfters auch Liszt zugegen; „er hatte immer die Partitur vor Augen, auch bei der Zwischenmusik zur Wandeldekoration, so daß Wagner ausrief: der Papa sieht nur die Noten". Wiederholt wird gebucht: „Der Meister sprach sehr lieb zu mir". Wagner selbst probierte eingehend mit der Künstlerin und ihrem Dresdner Kollegen Gudehus, der sehr von ihm geschätzt wurde, und der im Gegensatz zu dem „naiven Tenor" (womit Wagner Winkelmann meinte) alles sehr bewußt künstlerisch gestaltete, in einer Probe auf die darauf unvorbereitete Materna nach deren Worten ‚die Mutter ist tot' mit so viel Wildheit zustürzte, daß sie mit dem Schreckensruf „jessesjesses" in die Knie sank. Selbst das damals schon öfters sich bemerkbar machende Leiden hielt den Meister nicht ab, sich seiner Künstlerin zu widmen. So heißt es: „Der Meister schwer krank. Ich werde nach Wahnfried gerufen, finde ihn sehr leidend im Musiksaal, wo er dennoch meinen 2. Akt hören will. Levi am Klavier. Wie der nach Atem ringende Meister mir gewisse Stellen vorsprach, halb singend, krampfte es mir in der Kehle, ich war so erschüttert, und endete Kundry trotz aller Willenskraft in einem Tränenstrom. Als die letzten Noten verklungen, war der Meister wie überirdisch verklärt. Seine Geste bei der Stelle ‚ich sah sie welken, die einst mir lachten' werde ich nie vergessen. Abends blieb er in den Gesellschaftsräumen in Wahnfried unsichtbar, nur von oben herab sprach er mit Scaria, Gudehus und mir und fragte, wie es uns in der Unterwelt ginge". Über die Gesamteindrücke der Aufführung berichtet das Buch: „Aus allem Herrlich-Schönen im ‚Parsifal' leuchten und werden nie zu überbieten sein Scaria-Gurnemanz, Pauline Cramer als Gralsträgerin (man muß diesen Ausdruck der höchsten Frömmigkeit, diese herrlich ungekünstelte Jünglingsfigur sehen, um die volle Weihe der Handlung zu empfinden), Hermann Levi, der aus seinen tiefinnersten Gefühlen dirigiert, und die himmlischen Blumenmädchen, besonders die Soloblumen, eigentlich Primadonnen großer Bühnen, unter ihnen Horson-Weimar, Galfi-Schwerin, André-Braunschweig und die schöne Belce. Dieser Stimmklang kann nie überboten werden. Ich fühle mich mächtig stolz, in solchem Rahmen zu stehen".

Nun kam für Therese Malten selbst das erste Auftreten bei der fünften „Parsifal"-Aufführung. Nur eine einzige Bühnenprobe brauchte für sie abgehalten zu werden, so stark war ihr die schwierige Partie in Fleisch und Blut übergegangen. Mit folgenden sachlichen Worten berichtet das Tagebuch über das für die Zukunft der Künstlerin so wichtige Ereignis: „Freitag, 4. August 1882: Der größte Tag meines Lebens. Mit großer Unruhe geschlafen, fühlte ich doch schon am Morgen, daß ich sehr gut bei Stimme sein würde. Der Tag war sehr angstvoll. Viertel Drei fuhr ich ins Theater, mußte mich zweimal braun umschminken, da in der Aufregung die Farbe nicht halten wollte. Alles sprach mir Mut zu. Der erste Akt ging glücklich vorüber, der Meister lobte und küßte mich sehr, nannte mich einen schönen braunen Hund. (Dieser Ausdruck erklärt sich als Liebkosung aus der grenzenlosen Tierliebe Wagners.) Wüllner kam zu mir, kurz ich war überglücklich über meinen Anfang. Die braune Farbe soll mich nicht sehr entstellen. Der zweite Akt gelang mir sehr gut. Ich habe glockenrein gesungen, und alles gelang wider Erwarten. Es war großer Beifall nach dem zweiten Akt. Ich war aufgelöst vor Glückseligkeit. Scaria, Reichmann, alle Blumenmädchen gratulierten. Der Meister selbst umarmte mich und sagte mir unendlich Herrlich-Schönes, mich stolz machendes. Der dritte Akt war so recht zum Ausweinen. Ich irrte mich leider beim ‚Dienen, Dienen', doch das machte nicht viel. Ich soll auch recht fromm und gut im letzten Akt mit dem langen Scheitel ausgesehen haben. Nach dem zweiten Akt bin ich wie

toll in meiner Garderobe herumgesprungen. Es wird mir doch keine das nachmachen, mit einer einzigen Bühnenprobe die Kundry zu singen! Ich soupierte zu Hause, im Blumensaal meines lieben alten Poststalles". — In diesen Poststall hatte die Künstlerin sich eingemietet, weil ihr Studium der Kundry-Schreie durch das gewohnte Wiehern der Pferde sich nicht so bemerkbar machte. Der Meister ehrte seine Kundry durch das Geschenk einer alten arabischen Schüssel, auf der ein Lorbeerkranz ruhte, auch schenkte er ihr ein Ölbild der Schröder-Devrient, die er über alles verehrte und an die ihn die Künstlerin erinnerte. Ihre Leistung fand in der Presse allseitige Anerkennung und Bewunderung. Richard Pohl hebt besonders die Verführungsszene des zweiten Aktes hervor, „wo Fräulein Malten ganz den dämonischen Zauber ausübt, den der Meister verlangt; da war sie unübertrefflich in jeder Bewegung, jeder Phase".

Nachdem Therese Malten mehrere Male die Kundry mit größtem Erfolge gesungen, wird sie wieder nach Dresden in den Alltag-Operndienst abgerufen. Da sie und Gudehus die letzte Bayreuther Aufführung in jenem Jahre nicht singen konnten, weil die Materna und Winkelmann darauf bestanden, in ihr aufzutreten, so waren sie beide von Wagner eingeladen worden, in der Familienloge dem Schlußtag beizuwohnen. „Ich habe etwas Hübsches vor, wobei Sie sich beteiligen müssen", schrieb er an seine Kundry. Gudehus schmollte, weil er die letzte Vorstellung nicht bekam; Therese Malten aber sagte zu. Der Meister antwortete:

„So ist es recht, so nach des Grales Gnade,
so wandeln wir des Heiles sichre Pfade

rufe ich Ihnen zu, liebes Kind, und erwarte Sie mit Stolz am Dienstag in unserer Loge, um für diesmal der letzten Aufführung des ‚Parsifal' beizuwohnen, in welcher — auch ich nicht singen werde". Und in Parenthese fügt er scherzhaft an: „Was macht Gudehus, der sonst so Gute?" — Wagner empfing Therese Malten sehr herzlich, und „er sammelte glühende Kohlen auf die Häupter der anderen", als er nach dem zweiten Akt vor dem Publikum der Künstlerin in seiner Loge einen Lorbeerkranz um den Hals legte. Den dritten Akt dirigierte er, da Levi plötzlich unwohl geworden war, selbst begeistert zu Ende. Von Venedig aus lädt er später Therese Malten von neuem nach Bayreuth ein: „Sie sind mir zu einem schönen Gewinnst geworden, und vieles, vieles erhoffe ich mir noch von Ihrer Mitwirkung bei allen meinen ferneren Unternehmungen". Bald darauf nahm der Tod ihm die Feder aus der Hand, aber Therese Malten ist stets eine treue Hüterin seines Werkes geblieben.



„Hanna"

Volksoper in 2 Akten von Arthur Scholze
Uraufführung im Saazer Stadttheater am 17. März

Die Oper ist nicht für höhere Ansprüche berechnet. Schon die Bezeichnung „Volksoper" stellt sie zu jener Gattung von Bühnenwerken, die ihren Endzweck in einer einfachen, aus volkstümlichen Motiven zusammengesetzten Handlung und einer unkomplizierten, melodisch-populären Musik sehen.

Der Text bietet als Hauptthema einen Bruderstreit zwischen Ruppert und Stefan, der in der Bewerbung um das gleiche Mädchen, Hanna, seinen Höhepunkt findet. Es kommt dahin, daß Ruppert, der Bevorzugte, in einem Wirtshausstreit einen Bauernburschen erschlägt und dafür ziemlich unschuldigerweise ins Gefängnis wandert. Da der moralisch Schuldige der Bruder ist, erscheint eine Anlehnung an die Handlung des „Evangelimanns" als unverkennbar. Ruppert kehrt in dem Augenblick aus dem Gefängnis zurück, als Hanna die Gattin Stefans geworden ist — Der Not gehorchend, aber im Herzen doch noch Ruppert treu —. Nach verschiedenen elegisch-dramatischen Wiedererkennungs- und Abschiedsszenen begeht Ruppert Selbstmord; Hanna stirbt an seiner Leiche den Liebestod à la Isolde.

Die Handlung ist, wie man sieht, weniger originell als einfach, ansprechend. Volkstümlich ist eine kleine Dosis von Humor in der Figur des Hochzeitsbitters Friedl, ferner das Erscheinen der Heinzelmännchen, die das Unglückshaus verlassen, schließlich das ganze Milieu des böhmischen Bauerndorfes. Die Schattenseiten des Textes sind einige Längen, zu denen vor allem die ganz überflüssige Verwandlung im 2. Akt mit dem zwecklosen Monolog nicht des Selbstmörders Ruppert, sondern des Bösewichts Stefan gehört. Außerdem krankt der Stil der Dichtung an Wagnerschem Schwulste und an einer minderwertigen Reimdrechslerei.

Der bessere Teil ist entschieden die Musik. Sie ist in erster Linie recht melodisch, im übrigen meist homophon, auch in Instrumentation und Harmonik einfach. Die Gesangspartien sind zwar durch Inanspruchnahme eines großen Umfanges und besonders der Höhe ziemlich anspruchsvoll, aber doch immer singbar geschrieben.

Die am besten gelungenen Stellen sind: die in strenger Form geschriebene Ouvertüre, die 4 Strophen des Hochzeitsbitters Friedl und ein Walzer mit Chor im 1. Akt, das Duett zwischen Hanna und Ruppert, das sehr anmutige Schlummerlied Marielas (der Schwester Hannas), die sordinierte Streichermusik beim Auszug der Heinzelmännchen (etwas an Mendelssohns Elfenmusik erinnernd) und der Chor hinter der Szene im 2. Akt. Leider haftet aber auch der Musik eine große Hauptschwäche an: der altmodische Stil der Melodik und Harmonik. Modernen Einschlag verraten nur die Leitmotive und die Einteilung in Szenen nach dem System Wagners.

Die Uraufführung löste rauschenden Beifall aus, wobei allerdings sowohl der Lokalpatriotismus für Dichter und Komponist als das für Saaz ungewohnte Ereignis einer Uraufführung ihren Anteil hatten. Auch die von Kapellmeister Stern schwungvoll geleitete Vorstellung trug viel zum Erfolg bei. Die Träger der Hauptrollen Frl. Walter und Herr Swoboda, sowie die übrigen Darsteller, Frl. v. Kobilanska und Gerold, die Herren Engelhard und Sterneck, wurden mit dem Komponisten, Kapellmeister und Regisseur (Herrn Raff) nach jedem Vorhang unzählige Male gerufen.

Die Oper verdient jedenfalls für volkstümliche Zwecke, bei denen man sich mit Geringerem als Lortzing und Marschner begnügen kann, entschiedene Empfehlung.

Stephan Wortsmann



Von der Opersaison an der Riviera

Montecarlo, Ende März

Kaum sind wir nun ein paar Wochen von der Uraufführung der interessanten, aber doch schon ein wenig müden Massenetschen Oper „Cléopâtre" entfernt, und schon haben sich andere Eindrücke vorgedrängt, die gebieterisch abgewogen zu werden erheischen. Es ist eine sehr geschickte Taktik des Direktors Gunsbourg, daß er inmitten der Saison auch einige kleinere Opern unterzubringen weiß, die er aus offiziellen Gründen aufführen muß. Da gab es ein Märchen „Die Tragödie des Todes", von René Peter, frei einem Andersenschen Märchen entlehnt und von dem noch nicht dreißigjährigen Komponisten, Klaviervirtuosen und Kapellmeister Georges Mousikant in Musik gesetzt. Nur wer das ganze mondäne Drum und Dran

des hiesigen Saison-Opernlebens miterlebt, nur der kann sich in das Prickelnde einer solchen Uraufführung in „Monte" hineinversetzen. Wir Stammgäste der hiesigen Oper erhalten stets auch bereitwilligst Zutritt zu den Proben und natürlich auch zu den Generalproben der Novitäten; dadurch kann ja auch einzig und allein der so notwendige innere Kontakt zwischen Schaffenden und Genießenden hergestellt werden, ohne den eine liebevolle und dabei doch sachliche Kritik unmöglich ist. Freilich wird man unwillkürlich ein wenig milde gestimmt, milder, als dies dem tausendfach gefurchten deutschen Kritikergewissen lieb zu sein beliebt! Aber ist nicht Milde am Platze, wo sich junges frisches, begeistertes Schaffen regt? Und daß Herr Direktor Gunsbourg uns völlig freies Urteil beläßt, ja, daß er minderwertige Werke uns insgeheim selbst als solche charakterisiert — nomina sunt odiosa! — ist das nicht die beste Bürgschaft dafür, daß man bis zu einem gewissen menschlichen Grade unparteiisch und doch streng sachlich urteilen kann? Ich mußte einmal diese Bemerkungen, und zwar gerade in einem Fachblatt niederlegen, um den Anschein zu tilgen, als machten wir deutschen kritischen Rivierapilger diese Reise stets vor allem der „Erholung", der „Sonne" wegen, die ja dies Jahr ohnehin nur recht kühle Strahlen versendet.

Dies vorausgeschickt dürfen wir Herrn Georges Mousikant, der so heißt und es auch ist, willig bekennen, daß seine fleißigen Studien bei seinem Lehrer Rimsky-Korsakoff wenigstens nach der rein technischen Seite hin bereits von den schönsten Erfolgen gekrönt sind. Zwar will es ihm nicht gelingen, das Märchen von der Mutter, die im nächtlichen Feenwalde ihr totes Kind sucht und seine Seele im Kelche einer Lilie unter den bunten Beeten des Todesgartens wiederfindet, — dies Märchen ganz in Feenduft zu tauchen. Mousikant ist vor allem Russe und noch zu sehr nichts als Russe; er läßt die Mutter ein Wiegenlied singen, das aus Borodines „Prinz Igor" fast entlehnt zu sein scheint; er instrumentiert dramatisch wie Mussorgski oder auch wie sein Lehrer Rimsky-Korsakoff und er betont durch die vielfach allzu starke, bläserreiche Orchestration das dramatische Element des Stoffes stärker als den lyrisch-poetischen Grundzug des Librettos, aber er weiß auch seine Chöre mit guter Vokalise auszustatten und mit prächtiger, teilweise kühn modulierender Harmonik zu umgeben; seine Musik entbehrt vor allem nicht jenes Flusses und der Stetigkeit, die stets das deutlichste Merkmal des Talentes sein dürfte.

Wenn man z. B. ein Opus, wie die Oper „Leilah" von de Lorey und Bemberg (nach einem Libretto von J. Bois) mit dieser Todestragödie vergleicht, so fühlt man den Unterschied von Talent und schwächlichem Dilettantismus aufs deutlichste. Den Löwenanteil an der Arbeit soll Herr Bemberg in Anspruch nehmen; auf ihn sind also all diese trivialen Melodie- und Harmoniefolgen zurückzuführen, von denen „Leilah" geradezu wimmelt; an und für sich zeugt es schon von geringem künstlerischen Feingefühl, ein so jeden echten poetischen Zaubers entbehrendes Buch wie dies langweilige persische Märchen von Jules Bois in Musik zu übertragen; Leilah ist eine persische Haremsschöne, die einen (natürlich Tenor singenden!) Dichter liebt, ohne zu wissen, daß auch die Königin von Samarkand (die berüchtigte Märchenkönigin im gefährlichen Alter!) ihren Erwählten liebt; mit Hilfe einer bösen Hexe wird der die Leilah verhüllende Schleier also beschworen, daß Leilah, mit ihm angetan, nicht mehr „die Schönste, sondern die Häßlichste im ganzen Land" zu sein scheint. Die sogenannte Handlung geht dann an einer geheiligten Quelle weiter, in der sich Leilah plötzlich wieder schön erblickt; die Tränen haben ihre häßliche Maske geschmolzen! Zu dieser zuckersüßen Handlung hat Bemberg eine leider nicht zuckersüße, ja nicht einmal eine süßliche, sondern eine bitterböse Musik geschrieben, die er durch persische Originalmotive aufzuschminken vergeblich versucht; es ist nichts als verkappte Feeriemusik für Ausstattungsbühnen. Herr Direktor Gunsbourg schien das zu ahnen, denn er stattete diese Oper wirklich nur dekorativ aus; zwar sang Madame Kusnetzoff die Titelrolle; aber sie sah doch vor allem sehr verführerisch aus, und das verlangt ja das mondäne Publikum gerade derartiger Werke hier.

Mit diesem indiskutablen Machwerk wurde ein kleines Kabinettstück zusammen aufgeführt, nämlich die intime, dreibildrige Oper „Kaatje" des belgischen Komponisten Victor Buffin. Da dieses Genrebildchen bereits in Brüssel gegeben ward und demnächst auch in Leipzig aufgeführt werden soll, so darf ich mich wohl darüber mit einigen kritischen Bemerkungen begnügen und möchte nur konstatieren, daß sowohl Librettist (P. Spaak) wie Komponist fern von allen Konventionen ein überaus vornehmes Bühnenwerk frisch aus dem niederländischen Künstlerleben des Mittelalters gegriffen und mit inniger Liebe, wenn auch hier und da mit echt niederländischer Bedächtigkeit verfaßt haben. Kaatje ist eine vaterlandsliebende Waise, die im stillen ihren Verwandten, den Maler Jean, liebt; sie ist — am Schluß der Oper — im Begriff, den Maler von dem Schmerz zu heilen, der ihm durch die Enttäuschung bei seiner italienischen „Muse" und Geliebten widerfahren ist; dieser Kern der Handlung wird hübsch verhüllt und durch volkstümliche Episoden bereichert, in die der Komponist einige seltsam an deutsche Weisen gemahnenden Volkslieder des 17. Jahrhunderts eingeflochten hat. Die Musik zur Handlung selbst ist stets dramatisch beflügelt und herb und polyphon angelegt; sie spricht nicht zum Ohr des Laien und gefällt dennoch, weil sie herzlich und kraftvoll klingt und weil auch der Laie die gute Technik des Komponisten herausfühlen muß. Man darf auf die weitere kompositorische Laufbahn des Baron Buffin (er war früher Adjutant des Königs von Belgien und ist noch aktiver Militär) gespannt sein.

Auf dieses Intermezzo der kleinen Opern folgten nun die beiden eigentlichen Clous der Saison, eine nachgelassene Oper Amilcare Ponchiellis „I Mauri di Valencia" („Die Mauren in Valencia") und Messagers vieraktige Oper „Béatrice"; beide werden wohl dem europäischen Spielplan einverleibt werden, das Werk des alten italienischen Komponisten um der großen Sehnsucht willen, die das Durchschnittsopernpublikum noch immer nach alten „Melodieopern" empfindet, die andere wegen der Achtung vor dem Namen Messager, der ja auch in Deutschland einen guten Klang hat. Ponchiellis Oper beweist wieder einmal, wie viele totgeglaubte Opern noch immer der Auferstehung wert wären; es ist die Geschichte der letzten Maurenverfolgung, die Ghislanzoni, den Librettisten der „Aida", zu einem Textbuch von dramatischen Werten begeistert hat, ein Textbuch, das zwar in der gewaltsamen tragischen Zuspitzung die „alte Schule" nicht verleugnet, das aber dem Komponisten ein weites Feld zu seiner Betätigung gibt. Elema, des Maurenführers Delascar liebliche Tochter, liebt Fernando, einen spanischen Edlen, der mit Carmine verlobt ist; König Philipp III. liebt Elema und will die Mauren nur unter der Bedingung im Lande belassen, daß sie die Seine wird; zwar versagt sie sich ihm, wagt aber dem Vater nichts von ihrer Liebe zu gestehen, und da sie auch ihr Volk retten will, so beläßt sie den Vater in dem Glauben, sie sei des Spanierkönigs Geliebte, und voller Zorn ersticht der Vater seine Tochter, die sterbend ihre Reinheit bekennt . . . Wie in jeder Oper romantischer Richtung kommt es auf diese eigentliche Handlung weniger an als auf den Reichtum der Episoden; es ist dem Librettisten immerhin leicht gefallen, diese Episoden einzufügen, die vor allem dem Chore zu reichlichem Anteil Raum geben. „Die Mauren in Valencia" ist die echte Choroper; zuweilen glaubt man Spontinis oder gar Meyerbeers Stil zu verspüren. In den Arien, die auf die Hauptpartien, Tenor, Bariton, Baß und Sopran ziemlich gleichmäßig verteilt sind, fällt instrumental die häufige Verwendung des Soloinstrumentes, entweder Violine, Cello oder Oboe, auf, ein Mittel, dessen sich ja auch der mittlere Verdi oft bedient hat, um die Stimmung der Arie zu vertiefen. Im ganzen ist die Partitur zwar kein Meisterwerk, dazu ist sie nicht gleichmäßig genug durchgearbeitet (sie ist ja auch vom Komponisten nur fragmentarisch, wenn auch in den Skizzen fertig, hinterlassen worden) — immerhin aber

spürt man die Hand eines guten Meisters zweiten Ranges. Ich bin überzeugt, daß die Oper, ein wenig gekürzt und textlich revidiert, auch in Deutschland Erfolg haben kann; zumal wenn ein Künstler wie Baklanoff, der ja des Deutschen vollauf mächtig ist, die Hauptrolle des Maurenfürsten so glutvoll und stimmlich geradezu ideal verkörpert; auch Madame Lipowska führte ihre anstrengende Rolle (Elema), die eigentlich einen dramatischen Sopran erfordert, mit graziöser Diskretion durch; Mavini gab den König mit seinen mäßigen Mitteln immerhin vornehm, und Martinelli stattete die Tenorarien mit dem vollen Glanz seiner jugendstarken Stimme aus. Besonders lobenswert waren die Chöre.

Was Messagers neues Werk „Béatrice" anbetrifft, so ist daran bemerkenswert, daß der Komponist, der Jahrzehnte hindurch operettenhafte komische Opern geschrieben hat, nun noch auf seine, um französisch galant zu sprechen, nicht mehr so ganz jugendlichen Tage (er ist heute „erst" ein „jeune maitre" von einundsechzig Jahren) eine ernste Oper, ja eine fast mystisch-romantische Oper schreiben — wollte, ohne indessen sein Vorhaben ganz und gar zu erfüllen. Vielleicht liegt es an dem etwas flachen Libretto der Herren de Flers und de Caillavet, daß diese Legende nicht so heiligenmäßig wirkt, wie sie Messager musikalisch vorgeschwebt haben mag. Der erste Akt, in welchem die Schwester Beatrice von ihrem Jugendfreunde Lorenzo aus dem Kloster entführt wird, wirkt merkwürdig echt in seiner süß klosterhaften Milieuschilderung, mit den an Marienlieder erinnernden Chören der Nonnen und mit den litaneiartigen Melodien der Oberin; aber beim Auftritt Lorenzos, wenn der junge Held von Jugendlust und -liebe singt und das Orchester ein Pizzikato-Streichermotiv dazu hämmert, ahnen wir, daß die mittleren Aufzüge, die Beatricens irdisches Sündenleben illustrieren, wieder in der alten Weise Messagers verlaufen werden; und in der Tat fällt Messager dann ganz in seine opéra-comique-Manier zurück. Er bringt in die florentinische Renaissancestimmung der Dichtung die französische Eleganz höfischer Operettensujets, und aus der „Schwester Beatrice" wird eine echte Opernprimadonna. Immerhin ist die jugendliche Elastizität einer Partitur zu bewundern, die, wie man hört, nur in den Feriensommern während dreier Jahre entstanden ist, also nicht des Glückes stetigen Schaffens teilhaftig war. Es ist eine Freude, Messagers Instrumentation zu lauschen und seinen feinen musikalischen Sinn zu spüren; aber die rechte Erfindung fehlt leider auch Messagers neuem, wie so manchem seiner älteren Werke. Die Aufführung gerade dieser Oper ließ manchen Wunsch unbefriedigt, namentlich was die Besetzung der Titelrolle anbetrifft, die bei Madame Vally von der Pariser Großen Oper musikalisch nicht hinreichend aufgehoben war. Interessant wäre es übrigens, wenn diese Oper, in der die Jungfrau Maria leibhaftig auftritt und zuletzt eine große Arie singt, auch in Deutschland zur Aufführung zugelassen würde. Da ich höre, daß die bei Ad. Fürstner-Paris erschienene Opernlegende bereits ins Deutsche übertragen sein soll, so scheint doch eine solche Möglichkeit nicht ausgeschlossen zu sein. Arthur Neißer



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

August Göllerich nannte gelegentlich einmal die berühmte Choral-Apotheose der Riesenfuge des Finales in Bruckners fünfter Sinfonie (B dur) durch ein zweites Bläserorchester am Schluß: „die größte Instrumentalwirkung des 19. Jahrhunderts". Hunderte werden ihm recht gegeben haben, als sie diese wunderbare, immer von neuem überraschende Kombination am 12. d. M. in einem außerordentlichen Konzert des Nedbalschen Tonkünstler-Orchesters von einem gleich begeisterten als begeisternden Gastdirigenten, v. Hausegger, vorgeführt, wieder hörten. Hausegger interpretierte dieses kolossale Finale — neben den Adagios seiner „Siebenten" und „Achten" wohl das Großartigste, was Bruckner überhaupt geschaffen! — bis in die kleinsten Züge hinab kongenial, so daß die Wirkung jeder Beschreibung spottet, nur jenem Sturm des Enthusiasmus zu vergleichen, der das Publikum am 1. März 1898 ergriff, als Ferdinand Löwe das Riesenwerk (welches Bruckner selbst niemals aus dem Orchester heraus gehört hat!!) zum erstenmal in Wien einführte.

Gewisse elementare Steigerungen des Finales der „Fünften", in welchen der Meister gleichsam alle Dämonen des Orchesters aus der Tiefe herauf zu beschwören scheint, brachte Hausegger mit seinem feurigeren Temperament sogar noch packender zu Gehör als Löwe.

In den drei anderen Sätzen derselben Sinfonie, woselbst Hausegger manches vielleicht zu stürmisch nimmt, möchten wir aber doch der abgeklärteren Auffassung Löwes als des Bruckner-Interpreten „per eminentiam" den Vorzug geben. Jedenfalls erfreut es aber einen alten, überzeugten Bruckner-Verehrer wie den Unterzeichneten, nun in S. v. Hausegger neben den offenbar berufensten Bruckner-Interpreten der Gegenwart: F. Löwe, A. Göllerich, A. Nikisch — einen würdigen „Vierten im Bunde" begrüßen zu können.

Bruckners „Fünfte" wurde übrigens erst im letzten Momente ins Programm eingeschoben für Hauseggers „Natursinfonie", mit der man nicht rechtzeitig fertig wurde und die nun zu Anfang der nächsten Saison hier erstmalig aufgeführt werden soll. Von eigenen Kompositionen dirigierte Hausegger am 12. März hier seine farbenreiche, hochdramatisch gedachte sinfonische Dichtung „Wieland der Schmied" (heuer schon von Löwe im Konzerthause aufgeführt), welche diesmal wärmsten Beifall fand, und vier Orchesterlieder (gesungen von dem stimmbegabten, sympathischen Tenoristen Hermann Gürtler), die aber — obwohl durchaus edel empfunden und die Stimmung der gewählten schönen Gedichte von K. F. Meyer, Lenau, S. v. Lilienkron besonders in der Begleitung ausdrucksvoll wiedergebend — als für das große Publikum etwas melodisch-spröde weniger ansprachen.

Während das im ganzen und namentlich durch den Schluß so sehr anregende Hausegger-Bruckner-Konzert im Musikvereinssaale stattfand, debütierte gleichzeitig ein neugegründeter gemischter Chor, nach seinem Stifter Kupelwieser-Chor genannt, mit einem — wie man uns sagt – erfreulichst gelungenen Brahms-Abend im Konzerthaus, und zwar zugunsten des Wiener Schubertbundes-Fonds. Die gewählten gemischten Chöre — im ganzen ihrer 14! — sollen unter der Leitung Ad. Kirchls, Ehrenchormeister des Schubertbundes (und ja bekanntlich ein wahrer „Meister des Chors"), vortrefflich ausgeführt worden sein, die prächtig schwungvolle „Beherzigung" (nach Goethe) mußte auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Die eigentliche Heldin des Abends war aber doch Frl. Flore Kalbeck — gegenwärtig wohl die beste, berufenste Brahms-Sängerin in Wien —, welche schon nach den ersten von ihr gesungenen Liedern (darunter das großartige „Von ewiger Liebe") zugeben mußte, wofür sie das reizende „Vergebliche Ständchen" wählte, und sodann mit den herrlichen Gesängen für eine Altstimme und Bratsche (Hofmusiker H. Graeser) noch lebhafteren Beifall erzielte. Nicht minder verdienstlich wirkte Frl. Kalbeck Tags darauf in einem Brahms gewidmeten Lichtbilder-Konzert im großen Konzerthaussaal mit, sechs der schönsten Lieder des Meisters vortragend, welche wie auch die andern Programmnummern — Erste Sinfonie, Schicksalslied, tragische Ouvertüre — sinnig dem berühmten Radierungen-Zyklus Brahms-Fantasie von Max Klinger in großen Skioptikon-Bildern angepaßt wurden, wozu Universitätsprofessor Dr. Strzygowski die notwendigen Erläuterungen las, und als Orchester jenes des Konzertvereins unter M. Spörr spielte, und zwar dem Publikum unsichtbar in verdunkeltem Raume.

Brahms war überhaupt in dieser Saison nach Beethoven der am häufigsten aufgeführte Meister. So hatte Rosé seine alljährlich stattfindenden sechs Kammermusikabende aus-

schließlich Brahms gewidmet und für die einschlägigen Klavierwerke die berufensten Solisten gewonnen. Der Erfolg soll durchweg ein eminent künstlerischer gewesen sein, wovon ich mich leider nicht persönlich überzeugen konnte, da man versäumt hatte, mir Karten zu schicken. Übrigens müßte man sich als ständiger Musikreferent gleichsam vierteilen lassen, um der Flut von Konzerten gerecht zu werden, mit denen uns heuer Tag für Tag die „Saison" überschwemmt. So konnte ich am 14. d. M. nur die zweite Hälfte des Brahms-Lichtbilder-Konzertes mitmachen, da ich vorher mir eine bestens empfohlene junge Altistin, Frl. Gusta Bella (Tochter des um die Musik Siebenbürgens hochverdienten Hermannstädter Musikdirektors J. L. Bella), anhören wollte, die im kleinen Konzerthaussaal, wie immer mustergültig von F. Foll begleitet, einen Liederabend gab. Die Vorträge der jungen Dame selbst verrieten schöne Mittel, entschiedenes Talent, wahre Begeisterung für die Kunst und besonders in einer sehr schwierigen Bachschen Kantate auch gediegene Schule (durch Prof. Haböck und später Frau Geisinger hier erlangt) für Koloraturen sowohl als fürs Rezitativ und getragenen Gesang. Mit Buononcini und Händel (die bekannte Arie aus „Serse") eröffnend, sang Frl. Bella weiterhin noch Lieder von Schubert, Brahms, ihrem Vater Bella und zuletzt zwei von ihrem Bruder Rudolf Bella, die ich leider nicht mehr selbst hören konnte, welche mir aber von einem in diesem Konzert verbliebenen kunstverständigen Sitznachbarn als ganz eigenartig empfunden und anziehend, lebhaft gerühmt wurden. Montag, den 16. 3. — auch ein Pflichtenkonflikt für den gewissenhaften Musikreferenten! Gleichzeitig Konzert der besten Schülerin Prof. Louis Thern, Frl. M. Cocorescu, eines wahrhaft gottbegnadeten Klaviertalentes — dies im Konzerthaus — und im großen Musikvereinssale (der dicht gefüllt war, die ausgebreiteten Sympathien für das liebenswürdige Künstlerpaar bezeugend) Doppelkonzert — auf zwei Klavieren — von Louis und Susanne Rée. Von der jungen Rumänin Frl. Cocorescu hörte ich mit schönstem, entsprechend wechselvollem Anschlag, vollendeter Technik und echt musikalischer Empfindung Busonis höchst wirksame Klavierübertragung der berühmten Bachschen Violin-Ciaconna und Chopins H moll-Sonate. Sodann ein neues interessantes Klavierkonzert von Bortkiewicz, wobei das Orchester auf einem zweiten Klavier Prof. L. Thern vertrat.

Die Vortragsordnung des Künstlerpaares Rée war fast die gleiche, wie ich sie bereits in einer von demselben vor geladenen Gästen bei sich zu Hause veranstalteten Matinée gehört. Daher ich diesmal — dem Konzert Cocorescu zuliebe — auf die ersten Réeschen Programmnummern: Allemande von Couperin, Es dur-Sonate von Mozart, Charakterstück „Le rêve" aus op. 62 von Arensky — verzichten konnte: diese famosen Duovorträge waren mir ja eben von jener Matinée her in angenehmster Erinnerung. Stürmischen Beifall fand wie damals, so auch jetzt wieder L. Rées geistvolle und überaus dankbare Konzertparaphrase über Walzermotive aus der Pantomime „Der Schneemann" des jungen E. W. Korngold für zwei Klaviere, welche sogar wiederholt werden mußte. Ganz prächtig spielten die sich wechselseitig so gut verstehenden, in ihrer Art jetzt gewiß unübertroffenen Duettisten Saint-Saëns bekannte Variationen über ein Beethovensches Thema (nämlich dem Menuett-Trio aus der Es dur-Sonate op. 31 Nr. 3) und Liszts glänzende Faust-Fantasie, frei bearbeitet von L. Rée. Eine nette Abwechslung boten als Zwischennummer die auch sehr freundlich aufgenommenen Liedervorträge einer jugendlichen, begabten Debütantin, Frl. Ella Firbas, am Klavier begleitet von ihrem Vater Dr. F. — Über das zum Besten der Heilanstalt veranstalte Schubert-Festkonzert und den letzten Sinfonieabend im Dienstag-Zyklus des Konzertvereins, an welchem Bronislaw Huberman mit dem edelst kongenialen Vortrag des Goldmarkschen Violinkonzertes sich selbst lebhaften Beifall und dem im Saale anwesenden, bald 84 Jahre zählenden, greisen Komponisten wahrhaft rührende Ovationen erspielte — ein nächstes Mal.

Rundschau

Oper

Dresden Die Dresdner Hofoper hat sich an der sensationslüsternen Fixigkeit, mit der einige große Bühnen des In- und Auslandes den freien „Parsifal" — und sei es am Neujahrstag von Mitternacht bis 6 Uhr früh — herausbrachten, nicht beteiligt, sondern sich die erste Aufführung auf eine nicht durch karnevalistische Umtriebe beunruhigte Zeit aufgespart. Kommt es doch wahrlich nicht auf Schnelligkeit an, wenn man einem Ereignis nicht nur Kassenerfolg, sondern wirkliche Größe geben will. Vielmehr muß dabei, um ein Wort Nietzsches aus seinem „Richard Wagner in Bayreuth" zu gebrauchen, zweierlei zusammenkommen: der große Sinn derer, die es vollbringen, und der große Sinn derer, die es erleben. Man muß sowohl den hiesigen Vollbringern wie den es Miterlebenden den Besitz solchen großen Sinnes zusprechen. Es war (am 24. März) eine Parsifal-Aufführung, die als Resultat größter künstlerischer Mühen und Anstrengung zu gelten hatte. Wenn trotz der Anspannung aller Kräfte nicht in jedem Punkte eine allseitig befriedigende Lösung erzielt wurde, so liegt das zum guten Teile mit an der Verschiedenheit der dem Geschmack Richtung gebenden Grundansichten über einzelne wichtige Momente. So hat man sich berechtigt geglaubt, die Wandeldekoration fortzulassen oder wenigstens nur andeutungsweise vorzuführen. Diese Wandeldekorationen spielen indessen im Werke eine sehr wichtige Rolle. Man weiß, mit welcher Geduld sich der Meister selbst bei der Uraufführung ausrüsten mußte, um mit seinem Helfer Brandt alles in dieser Beziehung zur glatten Abwicklung zu bringen. Es handelt sich, wie mancher wohl zunächst annehmen könnte, bei dieser im ersten und im dritten Akt Parsifals und Gurnemanz' Weg nach Monsalvat darstellenden vorbeirollenden Dekoration nicht um bloße Unterhaltsamkeiten; Wagner spricht sich deutlich darüber aus, daß „die Vorüberführung einer wandelnden Szene durchaus nicht als wenn auch noch so künstlerisch ausgeführter dekorativmalerischer Effekt zu wirken hat, sondern unter der Einwirkung der die Verwandlung begleitenden Musik sollten wir, wie in träumerischer Entrückung, eben nur unmerklich die pfadlosen Wege zur Gralsburg geleitet werden, womit zugleich die sagenhafte Unauffindbarkeit derselben für Unberufene in das Gebiet der dramatischen Vorstellung gezogen war". Die Wandeldekoration trennte Welten; hie Grales Weihe, dort menschliche Region. Im ersten Akt hat man sich bei uns damit geholfen, Parsifal und Gurnemanz hinter dunklen Schleiern einen stark ansteigenden Pfad hinaufschreiten zu lassen, der wie durch ein schwarzes Nichts führt und lange vor Ende der Musik in einem schwarzen Nichts zu endigen scheint. Ganz abgesehen davon, daß diese Wanderung viel zu früh abbricht, entbehrt sie jeglicher konkreteren Anschauung. Wir sollen aber durch undurchdringliche Wildnis, durch Höhlen geführt werden und das Nahen des Gralstempels auch an bildlichen Eindrücken erleben. Im letzten Akt fehlen bei uns auch die bloßen Andeutungen; vielleicht ist aber die so kostspielige Maschinerie nicht imstande, diese Anforderungen zu bewältigen. — Ein anderer Fall ist unsere Gralsburg. Lohengrin singt entzückt von seines Vaters Parsifal Burg: „ein lichter Tempel stehet dort inmitten, so kostbar, als auf Erden nichts bekannt". Man wird leider bei unserem Gralstempel das Lichte wie die Kostbarkeit vergebens suchen. Ein ungeheuer hoher Rundbau mit gewaltigen wie ins Endlose ansteigenden Säulen steht vor uns in zyklopenhafter Massigkeit. Die Ritter erscheinen zwergenhaft klein. Der Bau ist in ein blaugraues Licht getaucht, das eine gewisse mystische Wirkung

hervorbringt. Aber Wagner wollte anderes; er wollte einen Tempel von „höchster, feierlicher Würde“ und konnte als Vorbild „nur eines der edelsten Denkmäler christlicher Baukunst“ nehmen; auch hebt er noch besonders die Pracht des Baues hervor. Unsere Gralsburg hat aber eher etwas von den Katakomben der ersten, unter grausamen Verfolgungen leidenden Christen an sich. In einem Punkte folgt man nun Bayreuth, dem man, wo es anging, aus dem Wege ging, ohne Nötigung: mit der Verdeckung und Vertiefung des Orchesters, das sinnliche Schönheit und Fülle des Klanges mehr als gut ist entbehrt. Wo wir in Herrn v. Schuch einen solchen Meister der Abdämpfungskunst, in unserer Kapelle so feinfühlige, allem Brutalen abgeneigte Künstler besitzen, wäre wenigstens der Versuch mit dem offenen Orchester zu machen gewesen. Im übrigen aber haben wir „die hehrste Gab' empfah'n“. Das gilt vor allem von der unter Schuchs Leitung ausgeführten Partitur, die die Bayreuther Maße fast vollständig innehielt und eine Ausfeilung in technischer und musikalischer Hinsicht zeigte, wie wir sie von unserem Generalmusikdirektor gewohnt sind. Die Übereinstimmung der Musik und Szene, für die Herr Toller als hochverdienter Regisseur des Werkes mitverantwortlich zeichnete, war wundervoll. Das gilt vor allem auch von den sonstigen Bühnenbildern Otto Altenkirchs, der uns wieder einige feine Landschaften gemalt hat. Die Waldlichtung mit dem See (erster Akt) trifft ganz die Stimmung dieser Szene; man sieht ordentlich den Morgentau von den Bäumen tropfen. Herrlich ist ihm auch die Blumenaue im dritten Akt geraten mit dem Ausblick auf weite Berghänge, deren Gräser in Frühlingsschauern erzittern. Im Zaubergarten Klingsors ist die tropische Blumenpracht zwar nicht von berauschender Wirkung auf die Sinne, doch ist gewiß sehr viel getan, um das „Ziergeschlecht“ der Blumenmädchen in Anmut und Liebreiz betörend genug erscheinen zu lassen. Auch die Beleuchtungskünste standen großenteils auf achtbarer Höhe.

Die Hauptpartien sind bei uns zweifach und sogar dreifach besetzt. Von den beiden Kundrys, die wir bisher hörten, verdient die zweite von Frl. Forti vor der von der Frau Plaschke v. d. Osten den Vorzug, da sie innerlicher, packender und zugleich auch dramatisch großzügiger gestaltet ist. Die Künstlerin wird dieses Jahr auch in Bayreuth die Kundry singen. Vogelstrom (auch Löltgen und Soot werden den Parsifal darstellen) war in der Titelrolle vortrefflich, ebenso Zottmayr als Gurnemanz, Plaschke als Amfortas, Zador als Klingsor und die Blumenmädchen. Die Chöre stimmten nicht immer mit dem ihnen wohl nicht vernehmbaren verdeckten Orchester zusammen. Vierfach erhöhte Preise, ausverkauftes Haus. Dr. Georg Kaiser

Wiesbaden Unser Hoftheater brachte im März die Erstaufführung von R. Wagners „Parsifal“. Die Einstudierung war musikalisch und szenisch sorgsam vorbereitet und bot besonders in ersterer Beziehung sehr Rühmliches: vor allem eine treffliche Orchesterdarbietung unter Prof. Mannstädts Führung. Das Orchester war tiefer gelegt und erzielte sehr fein abgetönte Klangwirkungen; nur die „Glocken“ blieben leider stumpf und ohne den rechten fundamentalen Widerhall. In der erst seit kurzem von Braunschweig hierher übernommenen Gabriele Englerth war eine „Kundry“ von hoher gesangdramatischer Begabung und leidenschaftsvollem Schwung der Darstellung zur Hand; sehr schön sang Hr. Geisse-Winkel den „Amfortas“ und Hr. Bohnen bot als „Gurnemanz“ eine Prachtleistung. Ein junger, strebsamer Tenor, Hr. Schubert, war als „Parsifal“ in den ersten beiden Akten sehr annehmbar, versagte aber im Schlußakt; Hr. Schütz als „Klingsor“ — recht tüchtig und zuverlässig. „Blumenmädchen“ und „Gralsritter“ waren famos einstudiert. Die szenische Aufmachung bot nichts gerade Überwältigendes; doch erfreute man sich der zartromantischen Stimmung in den beiden Landschaftsbildern und des würdig aufgebauten „Gralstempels“. Der „Zauberturm“ blieb so gut wie unsichtbar — Dunkelheit ist ja Trumpf auf der modernen Bühne — und der „Zaubergarten“ erschien nur etwas gar zu hoftheatralisch gepflegt und geziert. Die erste „Wandeldekoration“ war ersetzt durch vorüberwallende Wolkenschleier, die nur einmal flüchtig einen Blick auf die ferne Felsenburg freiließen; statt der zweiten Wandeldekoration sahen wir — einen schönen neuen Brokatvorhang, vor dem diese so bildsam gedachte Musik gänzlich ohne Bilder gespielt wurde. Das Publikum ließ es zwar an Versicherungen „weihevoller Stimmung“ nicht fehlen, blieb aber im Grunde, wenn ich mich nicht sehr täusche — etwas enttäuscht. Das Werk konnte hier in der gewöhnlichen Theaterumgebung — es spielte mit zwei halbstündigen Pausen von 6 bis $^{3}/_{4}$12 — nicht mit voller Intensität wirken, und so, glaube ich, wird auch die Wiesbadener Aufführung — Bayreuth nichts weiter schaden: „Parsifal“ ist nicht frei! Prof. Otto Dorn

Konzerte

Barmen Das 4. Konzert der Konzertgesellschaft war hauptsächlich Johannes Brahms gewidmet. Chor und Orchester trugen das Schicksalslied eindrucksvoll vor. Mit höchst ausgebildeter Technik, tiefer Beseelung und warmer Empfindung interpretierte Bronislaw Huberman (Wien) das Konzert für Violine und Orchester. Der gesangreiche Ton, über den der Wiener Geigenkünstler verfügt, kam insbesondere in einem Adagio von Mozart, das rein technische Können, das vor keiner noch so großen Schwierigkeit Halt macht, in Paganinis inhaltsleerem „La Clochette“ zur rechten Geltung. Der Schauspielouvertüre von E. W. Korngold (Wien) fehlt es an Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Stimmung und des Stiles, auch an Originalität der Erfindung, wohingegen die reife Kunst des Instrumentierens uneingeschränkte Anerkennung herausfordert.

In erfreulicher Weiterentwicklung befindet sich das Orchester des Barmer Volkschores, was aus den Darbietungen des 1. Januar-Konzertes — Tasso von Franz Liszt, fantastische Sinfonie Opus 14 von H. Berlioz — deutlich wieder zu erkennen war.

Im 2. Januar-Konzert übernahm Generalmusikdirektor Steinbach (Cöln) den Dirigentenstab, indem er Webers Freischützouvertüre, Brahms Klavierkonzert B dur, Händels Konzert Nr. 10 D moll für 2 Soloviolinen, Cellosolo und Streichorchester, Beethovens 5. Sinfonie in der bekannten Meisterschaft vorführte. Die Bewältigung des Klavierpartes (Brahms) trug dem Dirigenten des Volkschores, H. Inderau, viele Anerkennung und reichen Beifall ein.

Das Brüsseler Streichquartett machte uns in der 3. Soiree der Frau Ellen Saatweber-Schlieper mit einem melodiösen Streichquartett Nr. 2 D dur von Borodin bekannt. Die Konzertveranstalterin wurde als Klavierspielerin in Brahms A dur-Klavierquartett ganz nach Gebühr gefeiert. Vollendet schön spielten die Brüsseler J. Haydns C dur-Streichquartett Opus 5.

Im 4. Kammermusikabend des Barmer Streichquartettes wirkte W. Korngold (Wien) solistisch am Klavier mit. Wir hörten die 2. Sonate für Klavier Opus 2, das Trio Opus 1 für Klavier, Violine und Cello. Von den Kompositionen ist das Finale der Klaviersonate voll warmblütigen Lebens und läßt eine starke Begabung erkennen. In den übrigen Sätzen und dem Trio verdient die technische Aufmachung mehr Bewunderung als der eigentliche Inhalt, der ursprünglicher Schöpferkraft, plastischer Themenbildung u. dergl. mehr entbehrt, was bei einem noch so jugendlichen Komponisten, der sich in der Entwicklung befindet, auch ja natürlich ist.

H. Oehlerking

Bremen Im 2. Philharmonischen Konzert galt Tschaikowskys Sinfonie Pothétique dem Gedächtnis des vor 20 Jahren verstorbenen Komponisten: und kaum wäre wohl irgendein anderes Werk für diesen Zweck geeigneter gewesen als gerade dieses, das sein Schwanengesang und auch nach seiner eigenen Meinung sein bestes Werk war. Die Vorführung gestaltete sich, indem Herr Prof. Wendel durch

eine etwas breite Temponahme besonders der tragischen Seite des Gedankeninhalts gerecht zu werden suchte, zu einer ergreifenden Trauerfeier. Der solistische Teil des Programms wurde von Julia Culp ausgefüllt. Wie sie Lieder von Beethoven und Schubert sang, ist über alles Lob erhaben.

Im 3. Philharmonischen Konzert gab es Gelegenheit zu interessanten Vergleichen, indem drei für ihre Zeit und für ihre Verfasser charakteristische Werke, die der „sinfonischen Dichtung" angehören — diese Bezeichnung im weitesten Sinne genommen —, sämtlich Jugendwerke oder doch Erstlingswerke ihrer Art, zu Gehör gebracht wurden. Den Anfang machte Robert Schumanns frühlingsfrohe Sinfonie Nr. 1, mit der der Romantiker sich von der Klaviermusik der Orchestermusik zuwandte, ohne doch je auf diesem Gebiete so recht heimisch zu werden. (Wir sind in diesem Punkte entgegengesetzter Meinung. Die Schriftleitung.) Und wenn auch gerade bei dieser Tondichtung das orchestrale Gewand klarer und reizvoller gehalten ist als in späteren Werken, so vermag doch die etwas spröde, reichlich zarte Ausdrucksweise dem modernen Tonempfinden nicht mehr voll zu genügen. Wie ganz anders Richard Strauß' „Tod und Verklärung"! Hier eine fast überreiche Farbenfülle, ein berauschender Klangzauber! Jedenfalls ist es bei aller Anerkennung der sonstigen Vorzüge die glänzende Orchestrationskunst, der dieses Werk noch stets und so auch diesmal, wo es in einer so glanzvollen Wiedergabe erschien, einen vollen Erfolg verdankte. Zwischen beiden Werken das Brahmsche D moll-Klavierkonzert, lange verkannt, weil es nicht eigentlich ein Klavierkonzert mit Orchesterbegleitung, sondern eine Sinfonie darstellt, in der dem Klavier eine allerdings bedeutsame Rolle neben den übrigen Orchesterinstrumenten zufällt! Arthur Schnabel wußte nicht nur die außerordentlichen Schwierigkeiten, die der Klavierpart bietet, spielend zu überwinden, sondern bewies auch in dem Hervorkehren des Ideeninhalts und in dem Sicheinfügen in den Orchesterkörper eine hervorragende Meisterschaft. Mit Recht konnte er den gespendeten Beifall auf sich beziehen, wenngleich das Orchester und sein Dirigent Herr Prof. Wendel an dem Erfolge nicht geringen Anteil hatten

Das 4. Philharmonische Konzert war dem Altmeister Johann Sebastian Bach gewidmet. Die Einleitung bildete das Präludium für Orgel in H moll, von Herrn Wolfgang Reimann ganz in Bachschem Geiste klar, innig und mit glänzender Steigerung gespielt. Dem folgten vier von den 250 Kantaten des Meisters, die in ihrer geschickten Auswahl einen schönen Einblick in den Reichtum und die Größe dieser Seite Bachschen Schaffens geben: „Du Hirte Israel, höre" (Chor, Tenor- und Baßsolo), „Es erhub sich ein Streit" (Chor, Sopran-, Alt- und Tenorsolo), „Jesu, der du meine Seele" (Chor und Soli für alle Stimmen) und „Nun ist das Heil und die Kraft" (Doppelchor ohne Soli). Unter der umsichtigen und begeisternden Führung Prof. Wendels vereinigten sich das Philharmonische Orchester und der Philharmonische Chor mit den Solisten in dem Bestreben, den Kantaten eine glänzende Wiedergabe zu sichern. Die Eingangschöre wurden sicher und schlagkräftig, mit schöner Tongebung und ausreichender Klangfülle gesungen, während die Schlußchoräle teilweise etwas lebhafter hätten genommen werden können. Von den Solisten zeichnete sich der Bassist Herr Sidney Biden vorteilhaft aus, während Fr. Tilly Cahnbley-Hinken (Sopran) diesmal nicht die Frische der Stimme zeigte, um einen vollen Erfolg zu haben, Frl. Frieda Henrici (Alt) rhythmisch nicht ganz gefügig war und der Tenorist Herr Rudolf Laubenthal bei allen Vorzügen seiner Stimme doch noch nicht die volle Reife für den Bach-Stil aufwies. Am Cambelo waltete Herr Prof. Max Seiffert, an der Orgel Herr Wolfgang Reimann in meisterhafter Weise seines Amtes.

Das Programm des 5. Konzertes war, wohl beeinflußt durch die Nähe des Weihnachtsfestes, etwas buntscheckig. Das Orchester bot außer der Ouvertüre zu „Oberon" von C. M. v. Weber, der Ouvertüre „Die Fingalshöhle" von F. Mendelssohn-Bartholdy und der 1. Sinfonie von Beethoven als Erstaufführung die sinfonische Burleske von Vincenz Reifner „Die Bremer Stadtmusikanten" (Aus deutschen Märchen Nr. 2). Ein lustiges Stück! Ein buntes Durcheinander von Volksszenen, Tierstimmen, Waldwanderung, Treiben in der Räuberschenke mit Tänzen geschickt dargestellt und in der raffiniertesten Weise orchestriert! Das konnte wohl ein weihnachtlich gestimmtes Publikum belustigen, zumal die modernen Bremer Musikanten sich die größte Mühe gaben, alles recht drastisch wiederzugeben. Ein höherer Kunstwert kommt dem Werke kaum zu. — Die Solistin des Abends, Frau Maria Tamarina-Metz, hatte sich mit der Opernarie aus „Oberon" an eine Aufgabe gewagt, der ihre nicht eigentlich hochdramatische Stimme nur unvollkommen gewachsen war. Dagegen erzielte sie mit den Liedern von Kalinnikow, Grieg, Ponchielli, die sie, von Herrn Schlotke vortrefflich begleitet, mit innigem Empfinden und angenehmem Vortrage sang, einen größeren Erfolg.

Das 6. Philharmonische Konzert, dem ich leider nicht beiwohnen konnte, brachte als Neuheit Heinrich Zöllners 3. Sinfonie (D moll), die den Namen „Im Hochgebirge" trägt, die, wie ich höre, freundlich aufgenommen wurde, ohne daß jedoch „diese Aufnahme über den Grad achtungsvoller Anerkennung hinausging". Dagegen hatte Prof. Emil Sauer mit dem Chopinschen E moll-Konzert einen großen Erfolg.

Das 7. Konzert wurde durch die Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, in der Bearbeitung von Rich. Wagner, eröffnet. Dann spielte Bronislaw Huberman das Violinkonzert E moll von Mendelssohn mit bewunderungswürdiger Beherrschung der Technik, mit hinreißendem Schwunge und innerer Empfindung, so daß der Beifall kein Ende nehmen wollte. Den 2. Teil bildete die Faust-Sinfonie von Franz Liszt, der das Orchester unter der klar disponierenden Leitung von Prof. Wendel eine wundervolle Wiedergabe verschaffte. Im Schlußchor sang das Tenorsolo Hr. Helmuth Neugebauer vom Stadttheater mit vornehmer Tongebung und innigem Ausdruck, begleitet von den Herren des Philharmonischen Chores.

Im 8. Konzert gelangte Beethovens Missa solemnis zur Wiederholung, im wesentlichen in derselben Besetzung und mit demselben Erfolge wie im vorigen Jahre. Die Tenorpartie hatte an Stelle von Felix Senius Hr. Ludwig Heß übernommen. Wenn er ersteren auch nicht an Adel der Tongebung erreichte, wußte er doch durch warm beseelten Vortrag für sich einzunehmen.

Im 9. Philharmonischen Konzert konnten wir nach langer Pause wieder einmal einen in früheren Jahren regelmäßig wiederkehrenden Gast begrüßen, von dem es schien, als ob seine schöpferische Tätigkeit ihn ganz der Virtuosenlaufbahn entzogen habe. Eugen d'Albert, der Beethoven-Spieler par excellence, kam, um uns gleich zwei Klavierkonzerte von van Beethoven vorzuführen, das 4. (G dur) und das 5. (Es dur). Die Art, wie er sie spielte, großzügig, monumental aus dem Vollen schöpfend und doch auch das Kleinste wirkungsvoll gestaltend, ist über jedes Lob erhaben. Der Beifall war denn auch, namentlich am Schlusse des Es dur-Konzertes, in dem der Meister sich selbst übertroffen hatte, ein ungeheurer und konnte nur durch mehrere Zugaben beschwichtigt werden.

Von den beiden Orchesterwerken, die die beiden Teile einleiteten, fand die ziemlich eintönige, rein formalistische „Tragische Ouvertüre" von Brahms (op. 81) eine recht kühle Aufnahme trotz vortrefflicher Wiedergabe. Größeres Interesse erweckte das zweite, das Adagio aus dem Streichquartett F dur von A. Bruckner, trotz der Eigenartigkeit der Vorführung, da es im allgemeinen nicht üblich ist, von einem größeren, noch dazu unbekannten Werke ein Bruchstück zu bringen, und da es ein besonderes Wagnis war, einen Satz aus einem Quintett von dem ganzen Streichorchester spielen zu lassen. Die edle Tonsprache und die wenn auch nicht gerade packende, so doch durch Wärme und klare Gliederung für sich einnehmende Durchführung der musikalischen Gedanken söhnten den Hörer wieder aus.

Im 10. Philharmonischen Konzert kam außer der E moll-Sinfonie (Nr. 4) von Brahms und dem Vorspiel und Isoldens Liebestod aus „Tristan und Isolde" von Rich. Wagner eine Novität zur Aufführung, die sinfonische Dichtung „Hero

und Leander" von dem Berliner Musikschriftsteller und Komponisten Paul Ertel. Wenn auch deutlich von Wagner und Strauß beeinflußt, ist Ertel doch durchaus originell in der Erfindung. Mit sicherer Beherrschung aller Mittel der modernen Orchestertechnik stellt er in prächtigen Farben zwei Hauptmomente der alten Sage musikalisch dar, das Liebesleben und den Sturm, während der Ausgang, das Auffinden der Leiche Leanders und Heros Liebestod, nur angedeutet wird. In der glänzenden Wiedergabe, durch welche alle Schönheiten klar herausgestellt wurden, hatte das Werk einen großen Erfolg, so daß der persönlich anwesende Komponist wiederholt auf dem Podium erscheinen mußte. Die Kammersängerin Fr. Anna Zoder sang mit Orchesterbegleitung von Wagner „Der Engel", „Schmerzen", Träume" und endlich Isoldens Liebestod und erwies sich als eine Künstlerin von guter Schulung und einer hervorragenden Gabe musikalischer Gestaltung und innerer Belebung, doch ließ die Stimme vielfach die rechte Fülle und Frische, den metallischen Glanz vermissen, die erst den vollen Erfolg sichergestellt hätten.

Das Extrakonzert des Philharmonischen Orchesters zugunsten der Pensionsanstalt des Bremischen Theater- und Konzertorchesters am 24. Febr. bot wie das zu gleichem Zwecke vor 4 Jahren veranstaltete Konzert ein Programm mit der Überschrift: „Tanzweisen aus alter und neuer Zeit". Zu dieser Übersicht über die Entwicklung der Tanzmusik hatten die größten Meister ihre Gaben beisteuern müssen. Und man war überrascht von dem hohen Reize, der von diesen Gaben der leichtgeschürzten Muse ausging. Freilich tat das Orchester unter der hinreißenden Leitung von Prof. Wendel alles nur Mögliche, um diese Gaben im schönsten Lichte erscheinen zu lassen. Die ältere Zeit wurde dargestellt durch eine Gavotte von Bach aus der 1. Suite (D dur), ein Menuett von Händel aus dem Conzerto grosso D dur, Glucks Reigen seliger Geister und endlich durch zwei Kontertänze von Mozart (La bataille und Les filles malicieuses) und die drei Scherzstückchen in Tanzform, die den Kanarienvogel, den Leiermann und die Schlittenfahrt zu so ergötzlicher Darstellung bringen. Den Übergang zur neueren Zeit bildete Webers „Aufforderung zum Tanze" in der glänzenden, fast überreichen Orchestrierung von F. Weingartner. Im zweiten Teile folgte die liebliche Ballettmusik aus „Rosamunde" von Schubert, zwei slavische Tänze von Dvořak (Nr. 1 u. 3) und die oft gespielten ungarischen Tänze von Brahms (Nr. 5 u. 6). Von den zierlichen Stückchen aus der Nußknacker-Suite von Tschaikowsky mußten einige wiederholt werden. Den Beschluß machte Strauß mit den „Geschichten aus dem Wiener Wald", dem als Zugabe „Wiener Blut" folgte.

Am 3. Kammermusikabend der Philharmonischen Gesellschaft kam außer dem Streichquartett C moll, op. 51, von Brahms, eine noch nicht gedruckte Novität, ein Quartett für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncello von dem Bremer Burchard Bulling zur ersten Aufführung. Der Komponist, der schon mehrfach schöpferisch hervorgetreten ist, hat durch dieses Werk den Beweis geliefert, daß er vollkommen auf eigenen Füßen steht. Die Themen zeichnen sich durch Originalität der Erfindung aus, und die Durchführung ist durchaus eigenartig. Der erste Allegrosatz erscheint durch die Aneinanderreihung kurzer Gefühlsausdrücke und den allzuhäufigen Wechsel der Instrumente etwas unruhig, doch stellt ein ruhig gehaltenes Seitenthema den Zusammenhang einigermaßen her. In dem Mittelsatze (Adagio con gran espressione) ergießt sich dann eine Fülle von Klangzauber und warm empfundener Poesie, und die ziemlich selbständig gehaltenen Einzelstimmen vereinigen sich zu einem farbenfrohen Tongemälde voll Frische und Leben. Der letzte Satz gibt einen besonders starken Beweis für die Fähigkeit des Verfassers, glücklich erfundene Themen in geschickter und wirkungsvoller Weise durchzuführen. Das ganze Werk macht den Eindruck der Jugendfrische und kräftiger Lebensbejahung, und von den Herren Prof. Bromberger (Klavier), Metz, van der Bruyn und Ettelt schwungvoll und begeistert vorgetragen, erzielte es eine bedeutende Wirkung und brachte dem Autor in wiederholten Hervorrufen den gewünschten Erfolg.

Auch der 4. Kammermusikabend brachte neben dem Klaviertrio G dur op. 1 Nr. 2 von Beethoven eine Novität, das Streichquartett in Es dur von Friedrich Klose, das im vorigen Jahre auf dem Tonkünstlerfest in Jena einen so großen Erfolg erzielt hat. Auch hier blieb der Erfolg nicht aus, zumal die Ausführenden, die Herren Metz, Plate, van der Bruyn und Ettelt, sich des Werkes mit großer Liebe angenommen und eine Wiedergabe erzielt hatten, bei der die großen Schwierigkeiten hinsichtlich des Zusammenspiels als völlig überwunden gelten konnten. Der Gesamteindruck des Werkes war der, daß man es in ihm mit einer ernsten, inhaltsreichen und von großem Können zeugenden Arbeit zu tun habe, wenngleich man sich dem Gefühl nicht verschließen konnte, daß der Verfasser in der Wahl seiner Ausdrucksmittel nicht überall, namentlich im ersten Satze, das Richtige getroffen habe.

Prof. Dr. R. Loose

Chemnitz Die städtische Kapelle bescherte uns eine große Zahl von Abenden. Im zweiten Abonnementskonzert trat die Geigerin Frau Chemet aus Paris auf. Ihre Stärke liegt im Virtuosentum, weniger in der Vertiefung. Sie besitzt einen sehr weichen, süßen, manchmal sogar süßlichen, aber kleinen Ton, der bestrickt, aber für Kompositionen schweren Stils nicht ausreicht. So litt namentlich die F dur-Romanze von Beethoven an zu „französischer" Auffassung. Das etwas oberflächliche Konzert in H moll von Saint-Saens und die ziemlich ideenlose, dafür aber effektvolle Rhapsodie Piemontaise von Sinigaglia brachte sie sehr pikant und mit außerordentlicher Verve heraus. Das Orchester spielte die dritte Suite von Tschaikowsky, mit etwas zu flottem Tempo in der Elegie, aber sonst ausgezeichnet, und eine Tondichtung „In a Summer Garden" von Delius, ein zerrissenes, nicht gerade gedankentiefes Werk, das mit harmonischen und instrumentalen Effekten vollgepfropft ist. Das ist aber auch die einzige interessante Seite. Von den fünf Klassikerkonzerten fanden das zweite und dritte statt. Das eine, ein Haydn-Abend, brachte eine Reihe sehr wenig bekannter Kompositionen: die Ouverture zur Oper l'isola disabitata, die Sinfonie Nr. 6 C dur zum Lustspiel il distrato und die Elegie für Bläser aus den „sieben Worten"; die letzte verlor ihre schwermütige Poesie etwas durch zu rasches Tempo. Die Sinfonie ist ein feines echt Haydnsches Kabinettstück, das sehr leicht dahinfließt, ohne weiter in die Tiefe zu gehen, und auch die Ouverture ist ein gefälliges Stück, das keine Welten erschüttert. Wir sind Herrn Malata sehr dankbar, daß er uns mit diesen Sachen bekannt gemacht hat. Er spielte hier elegant und fein. Außerdem sang der Dresdner Bassist Fr. Plaschke die Baßarien aus der Schöpfung und aus den Jahreszeiten. Plaschke besitzt eine große und sehr schöne Stimme, enttäuschte aber, da er den vier Arien nicht gewachsen war. Den Arien aus der Schöpfung fehlte die dramatische Wucht und Größe ebenso wie die feine malende Poesie. „Nun scheint in vollem Glanze der Himmel" wurde durch ein flottes Polonaisentempo außerdem ganz verdorben. Bei den Arien aus den Jahreszeiten war von dem entzückenden Witz und der breiten Behaglichkeit, die sie haben, kaum etwas zu spüren. Die wirklich wundervolle Tongebung konnte für diesen Mangel nicht entschädigen. Dagegen war der Schubert-Abend eine Quelle reiner Freude, die nur im Forellenquintett durch nicht ganz saubere und klare Tongebung der Violine und ein paar andere Kleinigkeiten ein wenig getrübt wurde. Die beiden Ouverturen zu Fierrabras und zur Rosamunde spielte Malata brillant, und in der H moll-Sinfonie entwickelte er allen poetischen Zauber, der diesem herrlichen Werke innewohnt. Das Andante habe ich selten so schön gehört. Die Sinfoniekonzerte brachten zunächst einen Wagner-Liszt-Abend. Von Wagner waren vier Vorspiele gewählt worden, von Liszt die Préludes, der Tasso und die vierte Rhapsodie. Malata holte namentlich bei Liszt heraus, was herauszuholen war, weniger gelang ihm Wagner. Am 6. Dezember wurde uns die zweite Sinfonie von H. Kaun vor-

geführt. Die Sinfonie, die große Orchestermittel, im letzten Satze auch Orgel, braucht, ist zwar gut gearbeitet, aber etwas spröde, auf alle Fälle ist sie interessant. Die Arkadische Suite von Scharwenka ist ein leichtes nicht sehr bedeutendes Werk. Frl. Tina Koch spielte das erste Konzert von Chopin und einige kleinere Sachen mit hübscher Technik, aber noch unzureichender künstlerischer Ausreifung. Am 3. Juni hörten wir das selten gespielte Quartettkonzert von Spohr. Es ist schade, daß die schöne, interessante und sehr schwierige Komposition nicht öfter aufgeführt wird. Sie bedarf einer sehr sicheren und gut studierten Quartettbesetzung. Leider waren diesmal die Proben nicht gründlich genug gewesen. Mendelssohns italienische Sinfonie und die Ouverture zum „Improvisator" von d'Albert wurden ausgezeichnet gespielt, namentlich bei der letzten waren das Orchester und Malata ganz auf der Höhe. Frl. Röttscher, eine junge Sängerin, sang mit hübscher Stimme eine Reihe von Liedern, denen sie nicht immer gerecht wurde. Endlich hatten wir noch eine Sinfonie des Fürsten von Reuß in Cmoll, ein sehr fleißig gearbeitetes Werk von fürstlicher Glätte, und die Arlésienne von Bizet. Frl. Löhr spielte mit ausgezeichneter Technik und gutem Verständnis das Amoll-Konzert von Grieg und kleinere Solostücke. In der ersten Kammermusikmatinee hörten wir Schumanns Amoll-Quartett, Trio Esdur für Klarinette, Bratsche und Klavier und eine Reihe von Gesängen von Frl. Mittasch. Die letztere reichte stimmlich leider gar nicht aus. Tonbildung und Vortrag sind noch ganz unfertig. Auch in den Kammermusikwerken passierte mancherlei.

Am Totensonntag führte Kantor Jochimsen den Händelschen Jephta in der Stephanischen Bearbeitung auf. Ein zu diesem Zwecke zusammengestellter Chor und ein aus verschiedenen Bestandteilen zusammengesetztes Orchester erschwerten die Aufführung. Trotzdem brachte Jochimsen eine Aufführung heraus, die aller Ehren wert war. Die Chöre gingen präzis, und verschiedene Rauhigkeiten im Orchester verstimmten nicht sehr. Vor allem war in dem Ganzen Stimmung und dramatisches Leben. Die Soli lagen in den Händen der Damen Jentzsch und Nettke von hier, von denen die letztere ihrer Aufgabe am besten gerecht wurde. Die Herren Wohlstein und Rothenbücher sangen den Jephta und den Feldhauptmann Hamon, der erste zu weich und zu breit, worunter leider einige dramatische Wirkungen litten, der letzte im ganzen gut und mit schöner Stimme. Am selben Tage fanden in zwei anderen Kirchen noch Konzerte statt, die ich nicht hören konnte, die aber gut verlaufen sind. Am vorhergehenden Bußtage hatte Prof. Mayerhoff die Emoll-Messe mit Blasinstrumenten von Bruckner aufgeführt. Bruckner ist sicher stets interessant, aber er wandelt oft absonderliche Pfade. Daß er bei Gloria und Credo gerade die Anfangsworte wegläßt und mitten im Satze anfängt, ist schwer zu verstehen. Es ist vieles spröde, gesucht und auch gequält, trotz mancher großen, schönen Stelle. Die Aufführung brachte das sehr schwierige Werk tadellos zu Gehör. Frau Zador befriedigte mit einigen Liedern nicht ganz, und das große Präludium mit Doppelfuge von Klose war zu lang und wirkte durch zu viel Pomp hohl. Um bei Mayerhoff zu bleiben, sei hier das erste Konzert des Lehrergesangvereins angeschlossen, das eine wundervolle Aufführung des Rinaldo von Brahms brachte. Das selten gehörte Werk ist ein echter Brahms. Kraftvoll, voll Schwung und mit wundervoll poetischen Stellen daneben erschöpft es die Stimmung der schönen Goetheschen Dichtung völlig. Grandios ist die Steigerung am Schlusse. Die drei außerdem gesungenen Chorlieder — darunter „1813" von Hegar — sind Effektstücke, in denen sich die Komponisten für Männergesang heute leider gefallen. Man soll die Kunst nicht zu Seiltänzerzwecken und zu Jonglierübungen für die Zunge benutzen. Gesungen wurden alle Stücke geradezu meisterhaft, und Mayerhoff konnte bei Brahms die ganze Kunst seiner für das Poetische und für feinere Tonmalerei ganz besonders disponierten Dirigentennatur entfalten. Herr Lauenstein aus München sang den Rinaldo und eine Reihe von Liedern absolut vollendet. Ein so zartgestimmtes piano, wie er es bei „Nacht und Träume" von Schubert entfaltete, macht ihm so leicht niemand nach. Der Musikverein brachte Haydns Schöpfung. Frau Mott sang die Sopranpartie mit ganz wundervollem Liebreiz, Herr Sattler war als Uriel sehr gut, und besonders dankenswert war es, daß er dem leider völlig heiseren Bassisten, Herrn Seebach, im dritten Teile beisprang. Die Chöre waren präzis und tonschön, nur hatte der Rotstift viel zu stark gearbeitet. Vom großen Schlußchor des ersten Teils (Die Himmel rühmen) war mehr als die Hälfte gestrichen! Trotz alledem machte das Ganze unter Winklers Leitung einen sehr frischen Eindruck.

Eine Reihe Kammerkonzerte ist noch zu erwähnen. Bachmann und Rebner spielten Sonaten von Bach, Beethoven und Brahms. Es ist stets ein Genuß ihnen zuzuhören. Eugen Richter gab mit dem Leipziger Quartett Hamann, Hering, Heintzsch, Hansen zwei Abende. Im ersten wurde ein etwas schwulstiges Quartett von Klose und ein ziemlich leicht wiegendes Quintett von Wolf-Ferrari aufgeführt, im zweiten nur Beethoven, darunter das letzte Quartett op. 135. Die Kräfte sind nicht ganz gleichwertig. Vieles kommt sehr schön heraus, manches gelingt nicht ganz. Kurz erwähnen will ich ein Konzert von Angeline Pfaff und H. Bobell, mit braven Leistungen, doch ging die chromatische Fantasie über die Kräfte der Dame.

Zum Schlusse komme ich auf eine Neuerung im hiesigen Konzertleben zu sprechen, auf die auch schon in anderen Städten üblichen Warenhauskonzerte. H. u. C. Tietz veranstalten drei Konzerte mit ersten Kräften. Für das erste hatten sie sich die Boehm van Endert, Feinhals und Lamond engagiert. Ich kann nicht finden, daß es wünschenswert ist, daß sich solche hervorragende Künstler in den Dienst der Reklame für Warenhäuser stellen. Das mag eine gute amerikanische Methode sein, aber die Kunst hat doch eigentlich höhere Ziele als das, für große Kaufhäuser Reklame zu machen. Daß dies der Zweck der Sache ist, wird ganz offen zugegeben. Ich muß gestehen, daß ich Künstler vom Rufe der oben genannten nicht ganz verstehe, wenn sie da mitmachen. So sollte die Kunst doch nicht nach Brot gehen. Was geboten wurde, war vorzüglich, namentlich spielte Lamond ganz hinreißend. Feinhals entfaltete die ganze Pracht seiner herrlichen Stimmittel, nur Frau Boehm war in der Freischützarie nicht ganz auf der Höhe.

Prof. Dr. O. Müller

Dresden Einige junge Dresdner Komponisten sind so glücklich, ihre Werke im Konzertsaale öfter zu hören. Hoffentlich ist das ein Zeichen dafür, daß sich in Zukunft Dresden besser auf die Künstler besinnt, die in seinen Mauern leben, als bisher. Von Draeseke hörte man höchst selten eine Note, von Schulz-Beuthen überhaupt nichts, und auch J. L. Nicodé ist 60 Jahre alt geworden, ohne daß er von Orchestern oder Solisten um Überlassung des Aufführungsrechtes seiner Werke überlaufen worden wäre. Da nahm sich der Musikpädagogische Verein seiner an und veranstaltete noch nachträglich eine Geburtstagsfeier vor der Öffentlichkeit. Freilich war es sehr schwer, in der Reihe der zum Vortrag gebrachten Kompositionen ein Bild von dem zu geben, was Nicodé ist. Seine letzten und größten Werke liegen auf dem Gebiete der Männerchorliteratur und der sinfonischen Dichtung, konnten also für die Wiedergabe nicht in Frage kommen. Und was früher geschaffen wurde, hat von wirklich Nicodéschen Zügen herzlich wenige. Wer z. B. die Lieder zum ersten Male hörte und die Opuszahlen nicht beobachtete, hat eine ganz falsche Meinung von der Eigenart des Nicodéschen Schaffens bekommen müssen. Glücklicherweise griff ein anregender und klar orientierender Vortrag des Herrn Musikdirektor Reichert ein und zeichnete die Entwicklung Nicodés so scharf, daß kein Zweifel mehr darüber bleiben konnte, wie der Komponist die Lieder aus seiner ersten Schaffensperiode betrachtet wissen will.

Leichter war es für Emil Kronke, eine Übersicht über sein Schaffen zu geben. Seine Musik ist so glücklich, allen zu gefallen. Und wenn auch manchmal die Mittel nicht allzuweit hergeholt sind, wenn Arpeggien in der Luft wirbeln, wie man sie am Klavier improvisiert, wenn man gerade nichts

Besseres findet, wenn auf der Orgel eine terzensüße Melodie, die in einer neapolitanischen Kanzone stehen könnte, von einer noch süßeren Gegenmelodie mit einem niedlichen Trillerschwänzchen kontrapunktiert wird, überhaupt, wenn ab und zu Dinge vor sich gehen, für die mancher andre Komponist vielleicht nicht allzugern die Verantwortung übernehmen möchte: am Schlusse kann man der Musik doch nicht ernstlich bös sein. Das ist alles so nett und flüssig erfunden, so dem Charakter des Instrumentes abgelauscht, daß man sich, wenn auch nicht überzeugen, so doch überreden läßt.

Um ein ganz anderes Ideal kämpft Max Schillings. Man hörte von Johanna Dietz einen ganzen Abend hindurch Schillingsche Lieder vortragen, ohne dabei jedoch künstlerisch wirklich tief erregt zu werden. Die tüchtigste musikalische Bildung, die gründlichste Beherrschung der Mittel des Ausdruckes und die größte Gewandtheit in der Anwendung moderner Harmonik ersetzen bei einem Musiker nicht den Mangel an Ursprünglichkeit, und sei es auch in einer so eng umgrenzten Form wie der des Liedes. Mehr Kraft ging von einer Violinsonate Trivo Kuulas aus, die man in einer der Aufführungen zeitgenössischer Tonwerke bei Bertrand Roth hörte. Sie spricht die überzeugende Sprache eines wirklichen Talentes. Interessant war es zu beobachten, wieviel in der finnischen Musik — nur solche wurde diesmal vorgetragen — hinüberzeigt nach der ungarischen. Die Freude am Virtuosen, die bei den nordischen Völkern sonst auffällig zurücktritt, ist dem Finnen so eigen wie dem Ungarn, und die improvisierende Art des Adagios bei Kuula weckt, abgesehen natürlich von dem, was eben finnisch und nicht ungarisch ist, unwillkürlich die Vorstellung von dem Musizieren der Zigeuner.

Ein interessantes Werk fand seine Uraufführung in einem vom Kgl. Konservatorium veranstalteten Abonnementskonzerte, ein Scherzo für 6 Pauken und Orchester von Kurt Striegler. Der Gedanke, einer größeren Anzahl diatonisch gestimmter Pauken motivische Aufgaben zuzuweisen, hat mancherlei für, aber auch mancherlei gegen sich. Daß er bisher nur ganz selten verwirklicht wurde, mag an den Schwierigkeiten liegen, welche die Soloinstrumente, die zusammen eigentlich ein einziges Instrument sind, der Bedienung durch einen Spieler entgegenstellen. In der Tat hatte die virtuose Art, mit der der vorzügliche erste Pauker unsrer Kgl. Hofoper, Kammermusiker Knauer, von seinem Sitze aus die sechs Felle rings um sich bearbeitete, entfernte Ähnlichkeit mit der des Zimbalisten im Zigeunerorchester und nahm schon wegen der Seltenheit des Anblickes ein gutes Teil des Interesses für sich in Anspruch. Dann aber hat Striegler dem Solisten ganz reizende Aufgaben zugewiesen, die weitab von dem rollenden und prallenden Tone liegen, in dem nach altem Brauch die Pauken in das Orchester hineinsprechen. Übermäßig tiefsinnig sind ihre Scherze nicht, aber tiefsinnig zu sein, ist ihre Sache nie gewesen, dazu fehlt ihnen die Möglichkeit der Chromatik. Ihr hat auch der Komponist seine Harmonik im Orchester nicht verschrieben. Sie ist vielmehr dem diatonischen Charakter der Paukenstimmung angepaßt. Der gibt dem ganzen musikalischen Scherz seine lichte Färbung. Artur Liebscher

Leipzig Das zweiundzwanzigste (letzte) Gewandhauskonzert schloß, wie seit langen Jahren üblich, mit Beethovens neunter Sinfonie. Es ist bekannt, wie gerade hier Prof. Nikischs Auffassung (besonders auffallend im ersten Satze und im Scherzo) von der gewohnten, ja sogar von Beethovens Tempo-Vorschriften abweicht: trotzdem bleibt eine Aufführung unter seinem Stabe immer noch ein hochinteressantes Erlebnis. Dem Chor mochte man diesmal mehr Fülle und Glanz, dem Soloquartett mehr Zusammenfühlung und vor allem einen besseren Sopran wünschen. Über alles Lob erhaben war das Orchester sowohl in der Sinfonie wie in der vorangehenden großen Leonoren-Ouverture. Der Abend endete mit stürmischen Hervorrufen des Meisterdirigenten Prof. Nikisch. ♯

Rudolph Ganz gehört zu den Pianisten, die einen zwar nicht zu höchster Begeisterung fortreißen, die man aber ihrer feinen Darstellung halber lieb gewinnen muß. Ruhig gliedernde Sachlichkeit ist die eine stark hervortretende schöne Seite seiner Wesensart, vornehme Auffassung und liebevolle Hingabe an die Werke die anderen. Daß damit eine gediegene Technik Hand in Hand geht, ist eigentlich wohl kaum nötig zu sagen. Eigentliche Kehrseiten gibt es nur wenige an seinem Spiel, wenigstens keine, die sich auffällig vordrängt. Seine kleinen Schwächen, den Mangel an größerem romantischen Klangzauber und stärkerem Temperament, überhört man wohl sogar, wenn man sich seiner beruhigenden Vortragsweise willig überläßt. Herr Ganz hatte Schumann (Sinfonische Etüden), Haydn (D dur-Sonate), Chopin (H moll-Sonate), Liszt (Petrarca-Sonett As dur, E dur-Polonaise), verdienstvollerweise auch einige Stücke neuerer Abkunft (E. R. Blanchet, R. Ganz, V. Andreae) auf dem Programm stehen. Die Sachen aus seiner eigenen Werkstatt sind geschickt verfertigte Gebilde mit einem Stich in einen gesunden Impressionismus.

Helena Morsztyn, von der ich in ihrem ersten diesjährigen Klavierabend eine recht gute Meinung erhalten hatte, schien im zweiten nicht in so guter Stimmung zu sein. Möglicherweise lag es auch mit daran, daß ihr Programm ihren Fähigkeiten vielleicht nicht so glücklich angepaßt war. Da war ihr vor allem, wie auch andern so oft, Beethoven (Appassionata) ein Stein des Anstoßes geworden. Am wenigsten vermochte sie hier aus dem ersten Satz zu machen, der viel zu bequem vorgetragen wurde. Gut fand sie sich mit den allzu selten gespielten Variations sérieuses von Mendelssohn ab, trefflich auch mit der G moll-Ballade von Brahms, wogegen sie mir zu Chopin nicht immer die rechte Stellung finden wollte. Aber trotz allem: tüchtige technische Tugenden, reiche musikalische Begabung und vielgestaltige seelische Anlagen sind vorhanden und harren der weiteren Durchbildung. Dr. Max Unger

Die junge Pianistin Elaine Feez machte das für eine Novize in der Kunst bedenkliche Experiment, nur Werke eines einzigen Komponisten vorzutragen; und dieser einzige hieß Beethoven. Daß dieser aber nicht zufrieden ist mit einer sehr hübschen technischen Fertigkeit, sondern auch noch einen — nicht zu geringen — inneren Fonds vom Spieler oder von der Spielerin verlangt, bedarf kaum der Erörterung. Frl. Feez trug vier Sonaten rein und geläufig vor. Mehr kann zu ihrem Lobe nicht gesagt werden.

Frl. Sylvia Rubinrot gehört ebenfalls zu jenen konzertierenden Rosenknospen, die da meinen, man brauche sich nur hinzusetzen und den Leuten auf dem Klavier etwas vorzuspielen, so sei man eine Pianistin. Als sie die schöne Beethovensche Sonate „Les Adieux" heruntergespielt hatte wie ein lästiges Pensum — technisch überaus mangelhaft, von Vertiefung keine Spur —, wußte man bereits, woran man war. Die Öffentlichkeit verlangt zum mindesten eine halbwegs ordentliche Technik.

Ein eindrucksvoller Abend war dem Sängerpaar Frau Johanna Kiß und Herrn Carl Rehfuß zu danken. Erstere besitzt einen klangreichen, mächtigen Alt, den sie außerordentlich geschickt zu verwenden versteht. Sodann ist ihr ein Vortrag eigen, der in leidenschaftlichen Dingen, im edlen Pathos (Händel, Schuberts „Memnon", Löwes „Edward"-Ballade) ebenso die fein gebildete Dame verrät wie im Bereiche des Anmutigen, Naiven (Schuberts „Der Einsame"). Auch Herr Rehfuß ist ein geschmackvoller Sänger. Sein voluminöser Bariton hat Charakter und Klang, ist beweglich in Höhe und Tiefe. Der Vortrag von Beethovens Zyklus „An die ferne Geliebte" war eines Preises würdig. In einigen Duetten von Brahms und zweistimmigen Kompositionen ihres feinsinnigen Begleiters, des Herrn Prof. Zilcher, vereinigten sich die beiden Stimmen zu ungetrübtem Zwiegesange. Es war ein Genuß, ihnen wie auch der Begleitung Zilchers zu lauschen.

Der Männerchor Concordia ist unter seines tüchtigen Chormeisters Wilhelm Hänssels hingebender Führung auf eine respektable Höhe gelangt. Das bewies er von neuem in seinem Frühjahrskonzert, in welchem eine geschmackvolle Auswahl

von Chören, darunter einige aus der Feder Leipziger Komponisten (Carl Schönherr, Max Ludwig, Hermann Kögler), tonrein, schwungvoll und auch in ästhetischer Hinsicht lobenswert vorgetragen wurden. Solistisch beteiligten sich Frl. Mary Weiß mit drei Wagnerschen Gesängen und Frl. Anna Führer mit einer Mozartschen Arie. Beide Damen brachten ihre sympathischen Stimmen sehr zur Geltung und erwiesen sich als Sängerinnen von Bildung. Sehr willkommen waren die Beiträge der Leipziger Madrigalvereinigung, die unter Herrn Dr. Max Ungers kundiger Anleitung unverkennbar vorwärtsschreitet und der die beiden genannten Damen als Führerinnen angehören. Reizvolle Madrigale von Schein, Hans, Leo Haßler, Claude de Jenne, Marenzio und H. C. Haiden fanden in fein abgetönter und echt musikalischer Ausdrucksweise den ungeteilten Beifall der Hörer. Es war mal etwas anderes, werden viele gedacht haben. Und die alten Meister haben doch recht gute Musik gemacht, darf man hinzufügen. Am Klavier saß Herr Dr. Unger als musikalische Stütze.

Richard Wetz gab einen Kompositionsabend mit bestem Erfolge. Als Interpreten seiner Lieder hatte er sich die beliebte Sopranistin Frl. Else Siegel und Herrn Nicolaus Naumow gewählt und damit einen sehr guten Griff getan. Sie hatten sich mit Ernst und Hingabe in ihre Aufgaben vertieft und verhalfen mit ihren schönen Stimmen und dem lebensvollen Ausdruck den meisten Liedern zu einer nachhaltigen Wirkung. Sie sind aber zumeist auch gut, diese Lieder, die schon in der Wahl ihrer Texte verraten, daß ihr Autor ein Mann von Gemüt und Bildung ist. Ein gutes Lied zu schreiben ist bekanntlich schwerer, als es scheint; aber es ist ebenso schwer, aus den Lawinen von mittelmäßigen die guten herauszufinden. Zumeist fehlt die Ursprünglichkeit des Empfindens. Wie viele unserer Tonsetzer vermeinen die Empfindung selbst zu geben, die sie bloß besprechen und umschreiben. Wetz' Lieder hinterließen, soweit wir sie hören konnten, wie schon angedeutet, einen günstigen Eindruck. Ein frischer Duft weht aus ihnen; es sind nicht gemachte Blumen gewöhnlicher Sorte. Zudem versteht dieser Komponist auch die Begleitung interessant — harmonisch wie melodisch — zu gestalten, und da er selbst am Flügel saß, so erhielt sie einen doppelten künstlerischen Wert.

?

Ein Konzert mit dem Winderstein-Orchester gab Frau (oder Fräulein) Margarete Fritt im ziemlich gut besuchten Festsaal des Zentraltheaters, für den freilich ihre etwas schwächliche Altstimme nicht ausreichte. Vielleicht war es auch Befangenheit, die ihren matten, fast ausdrucklosen Vortrag der beiden vom Orchester unter Herrn Hofkapellmeister Hagel nicht fein genug begleiteten italienischen Arien von Giovanni Tenaglia und Emanuele d'Astorga stark beeinflußte. Größeren Erfolg hatten die beiden Neuheiten, die das Orchester unter der gleichen Leitung recht gut herausbrachte. Zunächst eine noch ungedruckte viersätzige Eichendorff-Suite des mir bisher unbekannten, nach diesem Werke zu urteilen gutgebildeten, nach anerkannten Vorbilden besonnen und geschickt arbeitenden Georg Kiessig, dem zwar gar nichts Neues eingefallen, aber auch, den phantasielosen zweiten Satz ausgenommen, nichts Trockenes aus der Feder geflossen ist. In den beiden letzten Sätzen der Suite ist das Können Kiessigs, von dem die Konzertgeberin später noch laut (sehr lang geratenem) Programm ein Lied „Über den Wassern" gesungen hat, in klarer Gliederung und frischem Zugreifen wesentlich gesteigert. Als andere Neuheit hörte man die im Juli vorigen Jahres in der Hofbibliothek zu Donaueschingen aufgefundene, bisher unbekannte Ddur-Sinfonie von Josef Haydn, über die unsere Zeitschrift in Heft 34/35 des Jahres 1913 sehr ausführlich mit Notenbeispielen berichtet hat (nach der Erstaufführung am 28. Juli 1913 in Baden-Baden). Wenngleich offenbar nicht „aus Haydns reifster Zeit" stammend (wie schon manches Technische dartut), ist es doch ein reizendes, im letzten Rondo Allegro unfehlbar zündendes Werkchen, für dessen Bekanntschaft man dankbar sein mußte und in Leipzig auch überaus dankbar war. ♯

Wiesbaden Das Engagement des städt. Musikdir. Schuricht, der seit Jahresfrist die Konzerte im Kurhaus dirigiert, ist jetzt perfekt geworden. Der Hauptnachdruck seiner Tätigkeit liegt auf der Direktion der Sinfoniekonzerte und der 12 „Zykluskonzerte", von welch letzteren fast jedes einzelne in dieser Saison bedeutsamen Anstrich erhielt. Mit der Aufführung von G. Mahlers „Lied von der Erde" wurde begonnen, und das pittoreske Werk fand — wie auch kurz zuvor im Hoftheaterkonzert unter Mannstädts Führung — eine feingestimmte Wiedergabe und lebhaft gespannte Anteilnahme. Beethoven und Schubert, Brahms und Schumann kamen mit ihren Sinfonien zu Worte; dazu auch der liebenswürdige Nachromantiker Ernst Rudorff mit seinen „Orchestervariationen". Von R. Strauß wurde außer einigen bekannten Werken auch das „Festliche Präludium" mit allem vorgesehenen Pomp zu Gehör gebracht. Zu einigen Aufführungen neuerer Werke hatte man die betreffenden Autoren als Dirigenten eingeladen. So erschien S. v. Hausegger mit seiner sinfonischen Dichtung „Wieland der Schmied", H. Pfitzner mit seiner poesievollen Christelstein-Ouvertüre, der Musik zum „Käthchen von Heilbronn" und einigen Bruchstücken aus der „Rose vom Liebesgarten" —: lauter Werke, die trotz ihrer modernen Empfindungsweise doch eine gewisse Klarheit und Verständlichkeit der Tonsprache beobachten und zum Teil lebhaft ansprachen. Sehr wenig ansprechend fand ich aber die Direktionsführung dieser modernen Tondichter: welch entsetzliche Verrenkungen von vorn, welch lächerliche Stellungen von hinten, welche Nervosität von allen Seiten! Und das alles bei einem Orchester wie unsrer Kurkapelle, die in durchaus virtuoser Weise geschult und längst mit allen rhythmischen oder harmonischen Schrecknissen der „Moderne" vertraut ist! Wie man moderne Kompositionen leidenschaftsvoll und doch mit Würde dirigieren kann, bewies Musikdir. Schuricht in einer Aufführung des Werkes „Eine Messe des Lebens" von Fred. Delius, welche unser Cäcilien-Verein veranstaltet hatte. Der zuständige Dirigent, Musikdir. G. Kogel, war erkrankt, und Schuricht, der dies Werk gerade auch mit seinem „Rühlschen Gesangverein" in Frankfurt vorbereitet, hatte die Direktion übernommen. Die Wiedergabe wurde den reichen koloristischen Wundern der Partitur vollauf gerecht. Der Text ist aus Nietzsches „Zarathustra" entnommen. Sehr „heiter" sieht sich „das Spiel des Lebens" in dieser Messe nicht gerade an: trotz aller verkündeten Lebensfreuden und -freiheiten gibt's da wenig Herzerfreuendes, Herzbefreiendes! So bewegen sich auch die „Stimmungen", die Delius nach eigenem Geständnis einzig „wiedergeben" wollte, in meist gleichartiger Sphäre. Nur zwei Chöre greifen energischer aus, und das erste „Tanzlied" steigert sich zu lebhafterem Schwung; alle übrigen Chor- und Solonummern halten sich im Bereich des Grüblerischen, Mystischen, Schwülen, Träumerischen —: Stimmungen, für die der Komponist allerdings eine wahrhaft hypnotisierende tonmalerische Kraft bereit hält. Das Orchester ist raffiniert behandelt. Der Chor, im allgemeinen achtstimmig, erscheint — namentlich in den Tanzliedern (vierstimmiger Frauenchor), wo er auf die Naturlaute Lalala singt, was denn fast an die seltsamen Nigger-Songs anklingt — oft nur wie eine neuartige „instrumentale" Nüance in der reichen Sinfonie dieser gemalten Töne oder klingenden Farben! Bei der hypermodernen Haltung der Partitur — meilenweit kein reiner Dreiklang mehr — ist's natürlich dem Ohr nicht möglich, alle vokalen oder instrumentalen Details auf ihre Reinheit und Richtigkeit nachzuprüfen: daß die Schwierigkeiten enorm sind, war aber jedenfalls erkennbar, und da bewunderte man um so mehr die Ruhe und Zuversichtlichkeit, mit welcher Orchester, Solisten und Chor dem Dirigenten folgten.

Im „Verein der Künstler und Kunstfreunde" erfreute das Rosé-Quartett durch eine Wiedergabe des fantasievollen Ddur-Streichquartetts von H. Pfitzner; das Klingler-Quartett durch die Bekanntmachung mit einem geschickt und talentvoll geschriebenen Fis moll-Quartett von Karl Klingler. Den größten Erfolg aber hatten diese Streichquartettgenossenschaften doch schließlich mit den Meisterwerken von Mozart,

Beethoven und Brahms. An gleicher Stelle entzückte Gabrilowitsch durch einen höchst gelungenen Klavierabend; während die Liederabende von John Forsell und Gertrude Foerstel etwas enttäuschten: letztgenannte Künstlerin soll, wie nachträglich bekannt geworden, nicht gut disponiert gewesen sein. So etwas sollte besser vorher bekanntgemacht werden.

Sonstige musikalische Genüsse: Im Theaterkonzert Mich. Preß mit einem wertvollen Violinkonzert von A. Glazounow; Pianist Cortôt aus Paris mit den interessanten Klaviervariationen von César Franck. Alice Ripper im Kurhaus und Elly Ney im Kasino — wohl die beiden bedeutendsten und temperamentvollsten Klaviervirtuosinnen unsrer Tage: die erstere rein technisch — wenn das möglich ist — noch unfehlbarer; Elly Ney aber — wenn das möglich ist — noch fesselnder durch den Zauber persönlicher Eigenart.

Die Zahl der sonstigen Konzerte und Solisten aller Art war Legion, und ich darf wohl sicher sein: Keiner unsrer Leser wird den Wunsch hegen „gib mir die Legionen wieder!“ ...

Prof. Otto Dorn

Noten am Rande

Unveröffentlichtes von Victor Hugo über Beethoven. Victor Hugo hat einmal Homer, den großen Pelasger, Dante, den großen Italiener, Shakespeare, den großen Engländer, und Beethoven als „die Seele Deutschlands“ nebeneinander gestellt. Gustave Simons teilt nun in den „Annales“ mit, daß Hugo diese Stelle bei der Drucklegung verkürzt hat, und veröffentlicht zum ersten Male, was hier weiter im Manuskript stand. Es ist ein begeisterter Lobhymnus auf Beethovens Musik. Victor Hugo stellt zunächst eindringlich dar, daß Beethoven wegen seiner Taubheit von der Welt der Menschen so gut wie abgeschlossen war. „Beethoven ist eine herrliche Probe auf die Seele. Wenn jemals die Trennung von Leib und Seele in die Augen springen konnte, war es bei Beethoven; der Körper ist gelähmt, die Seele hat Flügel. O! zweifelt man an der Seele? Gut, man höre auf Beethoven. Diese Musik ist die Ausstrahlung eines Tauben. Hat etwa der Körper sie geschaffen? Dieses Wesen, das das Wort des Gesanges nicht hört? Seine Seele ist es, die sich außerhalb ihre Musik schafft. Was macht es ihm aus, daß das Organ fehlt! Das Wort ist vorhanden, immer gegenwärtig. Beethoven durchdringt es und öffnet ihm alle Poren seiner Seele. Er hört die Harmonie und schafft die Sinfonie. Er übersetzt diese Lyra durch jenes Orchester. Beethovens Sinfonien sind Stimmen, die den Menschen erhöhen. Diese seltsame Musik ist eine Erweiterung der Seele in das Unaussprechliche. Dort singt der blaue Vogel und der schwarze. Die Skala der Töne geht von der Illusion zur Verzweiflung, von der Naivetät zum Verhängnis, von der Unschuld zum Schrecklichen. Die Figuren dieser Musik ähneln allen nur denkbaren Geheimnissen. Diese Musik ist alles. Ein tiefer Spiegel in der Wetterwolke. Der Träumer findet seinen Traum darin wieder, der Seemann seinen Sturm, Elias den Wirbelsturm und den Pflug, Erwin v. Steinbach sein Münster, der Wolf seinen Wald. Zuweilen hat sie undurchdringliche Kreuzgänge. Habt ihr im Schwarzwalde das gewaltige Astwerk gesehen, in dem sich die Nacht fängt wie der Sperber im Netz, und sich finster fügt, da sie nicht fliehen kann? Die Sinfonie Beethovens hat unentwirrbare Gebüsche, und wenn die Nachtigall dort wäre, finge sie an zu lauschen, im Glauben, dort sänge ihresgleichen. Sie täuschte sich, nicht ihresgleichen, sondern mehr als sie. Sie ist nur im Dunkel, Beethoven aber im Geheimnis. Das Lied der Nachtigall ist nur nächtlich, das Beethovens ist bezaubernd. In der Seele junger Mädchen gibt es eine singende Blume; und diese Blume ist es, die man bei Beethoven hört. Daher seine unvergleichliche Lieblichkeit. Es ist mehr als Gesang, es ist Zauber. Und dennoch findet sich das wirkliche Leben plötzlich in diesem Traum. Mitten in seinem gewaltigen entzückenden Gedicht gibt Beethoven einen Ball. Plötzlich gibt er ein Fest; er schüttelt die Kastagnetten und läßt das Tambourin klirren, alle Tänze ziehen vorüber, vom

Walzer bis zum Jaleo; verstrickte Arme dringen Brust an Brust; der errötende Jüngling grüßt in der Waldlichtung einen Stern, in dem er ein Mädchen sieht; junge Mädchen erscheinen lachend und zeigen glänzendweiße Zähne; die Kinder und die Vögel lärmen, man hört die Rinder blöken, die Kühe kommen mit klingenden Glocken heim, unter Weiden stehen strohgedeckte Hütten: es ist das Glück, die Familie, die Natur, die Wiese, der blühende April, die Jugend, die Freude und die Liebe, der geheime Schauer der Irminsul, die ferne zwischen Bäumen im Dunkel steht. Dann kommt das Tutti, das Finale, die Auflösung: der Wahn zerreißt, man steht vor einer Tiefe und glaubt das Posaunenfest zu erleben.“

Kirchenmusik und Kirchenbauten. In einer Sitzung der Berliner Stadtsynode befürwortete Pfarrer Siemens einen Antrag, für jede zuschußbedürftige Gemeinde dem Kirchenchor die erbetene Summe von 300 Mark zu bewilligen. Daraus entwickelte sich eine Aussprache über die Bedeutung der Kirchenmusik für unser kirchliches Leben und die Pflicht, diese zu unterstützen, damit die zuschußbedürftigen Gemeinden in den Stand gesetzt werden, für ihren Kirchenchor etwas aufzuwenden. Pfarrer Schwartzkopf erklärte, daß der Ausschuß ein warmes Herz für die Kirchenchöre habe und gern in der Richtung des Antrags helfen würde, aber bei der Finanzlage der Stadtsynode sei er nicht in der Lage, diesen Wunsch zu erfüllen. Der Geschäftsführende Ausschuß habe die größte Sympathie für die Organisten und Kirchenchordirigenten, da aber zurzeit nicht einmal die Mittel für viel dringendere Bedürfnisse vorhanden seien, möge der Antrag bis auf bessere Zeit verschoben werden. Organist Ast: Die Organisten können mit dem warmen Herzen des Geschäftsführenden Ausschusses nicht viel anfangen, sie wünschen eine gebende Hand, damit speziell in den an der Peripherie gelegenen Gemeinden der wichtigen Kirchenmusik die wünschenswerte Pflege zuteil werden kann. Geh. Konsistorialrat Kawerau bedauert namens der rechten Seite des Hauses, daß es nicht möglich sei, bei der jetzigen Finanzlage dem Antrage zuzustimmen. Der diesjährige Etat könne für Kirchenbauten überhaupt nur 10000 Mark auswerfen. Er beantrage, einen Anfang zu machen und für jede zuschußbedürftige Gemeinde 100 Mark für den Kirchenchor in den Etat zu stellen. Generalsuperintendent Lahusen: Auf allen Seiten herrscht der lebhafte Wunsch vor, die Kirchenchöre viel auskömmlicher auszustatten. Die Tatsache, daß der Etat nur 10000 Mark für Kirchenbauten aussetzen kann, zeigt, daß für die allerdringendsten Bedürfnisse nicht genügende Mittel vorhanden sind. Nebenbei bemerkt ist ein wirklich lebendiger Gemeindegesang noch wichtiger als der Kirchenchor. Die Stadtsynode nahm den Antrag: für die Kirchenchöre der zuschußbedürftigen Gemeinden je 100 Mark in den Etat einzustellen, an.

Neue Bach-Gesellschaft. Der Neuen Bach-Gesellschaft sind von hochherzigen Gönnern wieder Mittel zur Verfügung gestellt worden, mit denen einer Anzahl unbemittelter Kantoren

und Organisten aus Deutschland und Österreich der Besuch des vom 9. bis 11. Mai stattfindenden VII. Deutschen Bach-Festes in Wien durch Reiseunterstützungen ermöglicht werden soll. Anträge zur Gewährung solcher Reisebeihilfen, deren Höhe je nach der Entfernung vom Festorte und der Anzahl der Gesuche bemessen werden wird, sind bis zum 20. April an die Geschäftsstelle der Neuen Bach-Gesellschaft (Leipzig, Nürnberger Straße 36) zu richten. Berücksichtigt werden nur solche Gesuche, die von dem Ortskirchenvorstande oder einer anderen vorgesetzten Behörde unterstützt sind.

Kreuz und Quer

Altenburg. Im Musikfest der Liszt-Gesellschaft, das unter dem Protektorat des Herzogs in Altenburg vom 25. bis 28. April stattfindet, werden 55 Solisten mitwirken nebst der verstärkten Hofkapelle, der Singakademie und den Männerchorvereinen Altenburgs. Mehrere Neuaufführungen sind in Aussicht genommen: eine Sinfonie und ein Streichquartett des Amerikaners Stillmann Kelley, eine Suite für 13 Bläser von R. Strauß, Kompositionen für Orchester von Kaun, Juon, Sinding u. a.

Berlin. Das Philharmonische Orchester wird in seinen sechs letzten populären Wochentagskonzerten sämtliche Sinfonien, die Chorfantasie, das Violinkonzert, das Triplekonzert und die drei bekanntesten Klavierkonzerte von Beethoven zur Aufführung bringen. — Ferruccio Busoni hat sich über München, wo er mit dem gewohnten Erfolge spielte, auf drei Monate nach Bologna zur Ausübung seiner dortigen Amtsfunktion als Direktor des Liceo Musicale und der Philharmonischen Konzerte begeben. Am Liceo Musicale (Konservatorium) wurde einst auch Rossini ausgebildet, was eine Ehrentafel am Gebäude bezeugt. Busonis Amtsvorgänger war Enrico Bossi.

— Kapellmeister Erich Ochs ist für nächsten Winter als Dirigent der Philharmonischen Konzerte in Stockholm engagiert worden.

— Richard Falk, der sich in den letzten Wintern durch die Aufführungen von Cimarosas „Heimlicher Ehe“ und Paesiellos „Barbier von Sevilla“ bekannt gemacht hat, vollendete das musikalische Fastnachtspiel „Was ihr wollt“ nach Shakespeares gleichnamiger Komödie.

— Der erste preußische evangelische Kirchenmusikertag wird eingeleitet durch einen liturgischen Festgottesdienst in der St.-Nikolai-Kirche am 14. April. Am 15. April, vormittags $9^1/_2$ Uhr, findet die Hauptversammlung statt, bei der die Herren Dr. Heinrich Scholz, Kgl. Musikdirektor Pfannschmidt und Generalmusikdirektor Wolfrum (Heidelberg) Vorträge halten werden. Den Beschluß macht ein Festkonzert im Dom, unter Mitwirkung des Kgl. Hof- und Domchors, des Prof. Klingler (Violine) und des Domorganisten Irrgang.

— Kapellmeister Felix Flemming, bekannt durch seine vierjährige erfolgreiche Tätigkeit am Theater des Westens, wurde von Prof. Winderstein als sein Vertreter und als Dirigent der populären Konzerte seines Orchesters während der Sommersaison in Bad Nauheim verpflichtet.

Dessau. Im Herzoglichen Hoftheater wird die Uraufführung der Oper „Der heilige Berg“ von Christian Sinding (Text von Dora Duncker) am 19. April stattfinden.

Leipzig. Die Gluck-Gesellschaft hat Herrn Erich Müller (Dresden) beauftragt, eine Sammlung der Briefe Glucks vorzubereiten. Um der erwünschten Vollständigkeit so nahe wie möglich zu kommen, richtet er an alle Verehrer Glucks, insbesondere an die Besitzer von Autographen, die Bitte, ihn auf die in ihrem Besitze befindlichen Gluck-Briefe aufmerksam zu machen und ihm möglichst die Originale oder Photographien davon für kurze Zeit zur Verfügung zu stellen, und zwar unter folgender Adresse: An die Geschäftsstelle der Gluck-Gesellschaft, Leipzig, Nürnberger Straße 36 (Breitkopf & Härtel).

— Kammersänger Alfred Kase wurde vom Herzog von Anhalt durch den Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst in Gold mit der Krone ausgezeichnet.

Mailand. Der Kapellmeister des Scalatheaters Serafin tritt von der Leitung dieser Bühne demnächst zurück. An seine Stelle tritt für italienische Opernmusik der Italiener Marinucci, während die Werke Wagners von Artur Nikisch einstudiert und dirigiert werden sollen.

München. Die Spieltage für die diesjährigen Festaufführungen sind endgültig festgesetzt. Die Richard Wagner-Festspiele finden in der Zeit vom 31. Juli bis 15. September im Prinzregenten-Theater statt und umfassen zwei Aufführungen des „Nibelungenringes“, eine sechsmalige Darstellung von „Parsifal“ und je drei Aufführungen von „Tristan und Isolde“ und der „Meistersinger von Nürnberg“. Die Mozart-Festspiele, die vom 2. August bis 14. September geplant sind, bringen im Residenztheater „Cosi fan tutte“ eine je zweimalige Aufführung von „Figaros Hochzeit“, der „Entführung aus dem Serail“ und „Don Giovanni“; im Kgl. Hoftheater zwei Vorstellungen der „Zauberflöte“.

Paris. Ein Ehrenmitglied der Pariser Großen Oper, der einst gefeierte Baritonist Faure, erlitt einen schweren Verlust. Aus noch unaufgeklärten Ursachen wurde seine Villa in Etretat, die Kunstschätze im Werte von einer Million enthielt, ein Raub der Flammen.

Prag. Am 23. März starb hier Professor Hans Trneček, Komponist und langjähriger Vorstand und Ehrenmitglied der „Umelecká Beseda“ (Künstlerverein), seit 1888 Professor (Klavier und Harfe) am Prager Konservatorium. Trneček, geboren am 16. Mai 1858 in Prag, wurde 1870 mit Fr. Ondříček Schüler des Prof. Bennewitz am Prager Konservatorium und kultivirte dabei auch das Harfenspiel, Klavier und Komposition. 1881—1882 war er in Berlin tätig, sodann trat er sein Engagement beim Hoftheater in Schwerin an und wurde 1888 nach Prag berufen, wo er bis zu seinem Tode blieb. T. hat öffentlich als Musikpädagoge, Komponist, Virtuose und Organisator gewirkt. Als Komponist hinterließ er drei Opern: „Die Geigenmacher von Cremona“ (Schwerin 1886), „Amarantha“ (Prag, Nationaltheater 1890), „Andrea Crini“ (Prag, Nationaltheater), eine Reihe von Liedern und Kompositionen aller Art, Bearbeitungen und musikpädagogische Werke usw. Im Stadttheater in Prag-Weinberge soll seine neue Oper „Die gesühnte Schuld“ demnächst gespielt werden. In Professor Trneček verliert die böhmische Musik vor allem einen tüchtigen Musikpädagogen, der eine stattliche Reihe von Schülern erzogen hat. Als Komponist war er ein Eklektiker, dem die neuen Strömungen und Bahnen in der Musik fremd blieben und der sich durch die vorwärtsstrebende jüngere Generation überflügeln ließ. B.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 4. April, nachmittags $^1/_2$2 Uhr

Melch. Frank: „Herr Jesu, deine Angst und Pein“. J. Rheinberger: Sanctus, Benedictus und Agnus Dei. A. Becker: Geistlicher Dialog: „Als Jesus von seiner Mutter ging“.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Gründonnerstag, den 9. April, nachmittags $^1/_2$2 Uhr

J. S. Bach: Choralvorspiel: „Christus der uns selig macht“.
G. Schreck: Jesaias 53, 1—7: „Wer glaubt unserer Predigt?“
J. S. Bach: Choralvorspiel: „Da Jesus an dem Kreuze stund“.
J. G. Schicht: „Wir drücken dir die Augen zu“.
Nächste Motette: Sonnabend, den 11. April, nachmittags $^1/_2$ Uhr.

Das nächste Heft erscheint als Doppelnummer am 9. April; Inserate müssen bis spätestens Montag den 6. April eintreffen.



IM THEATER

oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien. Preis der Originalschachtel 1 Mk.

Konservatorium altrenommiertes Berlin W. **sucht Teilhaber** od. **verkauft günstig** wegen Rücktritt des Leiters Firma, Instrumente, Notenbibliothek und Utensilien. Eventl. sind Schüler zu übernehmen. Institutsräume auf Jahre gesichert. Off. erb. sub **1537 Haasenstein & Vogler, Berlin W. 35.**

Preisgekrönter Komponist

sucht Zeitschriften, die **Musikbeilagen** annehmen. Off. m. Ang. d. gewünscht. Genres u. Honorars u. **B. R. 975** an **Rud. Mosse, Breslau.**

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausg. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.
Zentralleitung: Berlin W 30. Luitpoldstr. 43.
Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Instrumentation

Klavierübertragungen usw. übernimmt Kapellmeister. Off. unter **N. L. 769** an **Rud. Mosse, Nürnberg,** erbeten.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle **Frankfurt a. M.,** Humboldt-Straße 19.

Soeben erschien in 3. Auflage:

Kinderlust am Klavier

Sammlung von Volksweisen, Liedern und Tänzen für den ersten Unterricht bearbeitet, fortschreitend geordnet und mit Fingersatz versehen

von **Betty Reinecke**

M. 1.50

Verlag von Gebr. Reinecke, Leipzig

Album für Hausmusik

zum Gebrauche in Schulen, Musik-Instituten und musikalischen Vereinigungen

Zweite Folge

RICHARD WAGNER

Nr. 1.	Ouvertüre zu „Rienzi"	M. 2.50 n.
„ 2.	Ouvertüre zu „Der fliegende Holländer"	„ 2.50 n.
„ 3.	Ouvertüre zu „Tannhäuser"	„ 3.— n.
„ 4.	Vorspiel zu „Lohengrin"	„ 1.50 n.
„ 5.	Vorspiel zu „Tristan und Isolde"	„ 1.50 n.
„ 6.	Vorspiel zu „Die Meistersinger v. Nürnberg"	„ 2.— n.
„ 7.	Vorspiel zu „Parsifal"	„ 1.50 n.

(Extra-Einzelstimmen kosten 20 bis 50 Pfg. n.)

Für Klavier zu vier Händen und Violine nebst II. Violine und Violoncello ad lib. eingerichtet von Dr. Heinrich Schmidt

Sämtliche Stücke sind streng nach den Partituren gearbeitet, nur Stellen von besonderen Schwierigkeiten haben in Rücksicht auf Schüler-Orchester einige Erleichterung erfahren. Die Arrangements sind schon für Klavier und eine Violine von entzückender Wirkung, klingen aber mit zweiter Violine und Cello (besonders bei mehrfacher Besetzung der Streicher) geradezu orchestral.

Überall in Schule und Haus, wo ernste Musik gepflegt wird, begegnen diese Arrangements dem lebhaftesten Interesse, zumal es sich um Stoff **von dauerndem Werte** handelt.

Verlag Louis Oertel, Hannover

Unter dem Protektorat Sr. Hoheit des regierenden Herzogs Ernst von Sachsen-Altenburg findet das diesjährige

Musikfest der Internationalen Franz Liszt-Gesellschaft

vom 25. bis 28. April in Altenburg statt. Dem Prinzip der Gesellschaft folgend, sollen hauptsächlich neue, unbekannte Werke eingeführt werden. Das Hoftheater mit der bedeutend verstärkten Hofkapelle sowie die Altenburger Singakademie und Männerchöre wurden bereitwilligst zur Verfügung gestellt. Alle künstlerischen Angelegenheiten liegen in den Händen von Frau MARTHA REMMERT, Kammervirtuosin, der Gründerin der Gesellschaft und derzeitigen Vorsitzenden im Vorstand.

Festdirigent ist Hofkapellmeister GROSS in Altenburg. Das ausführliche Programm wird demnächst veröffentlicht.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 15|16

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 9. April 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

„Zwei Kulturen der Musik"

I.

„Als Leser dieses meines Buches denke ich mir jene Freunde des künstlerischen Verstehens, die mit dem unbestimmten Eindruck sich nicht zufrieden geben, sondern zu den Ursachen zu gelangen gewillt sind, die auch nicht mehr die scheinbaren Erklärungen, welche in Wirklichkeit nur den Verzicht auf Klarheit verdecken und nicht einmal verdecken, gelten lassen wollen, die eine Hermeneutik ablehnen, welche Vorstellungen und Empfindungen anderer Regionen benützt, um die Musik nach ihrem sogenannten Inhalt zu deuten, das Bildliche nicht nur zum Gleichnis nimmt, sondern am Bild kleben bleibt, und in ihm das Stoffliche der musikalischen Vorgänge zu sehen und sehen zu lehren vorgibt, kurz, ich erhoffe mir als Leser jene lebhaft vordringenden Geister, wie sie Goethe nennt, deren Anzahl in unserer Zeit mächtig anzuwachsen beginnt, für deren Gemeinde mehr Anhänger zu werben wohl auch meinem Werk beschieden sein möchte."

Diese grundsätzlich erfreulichen Sätze leiten als eine Art moralisches Programm ein neues Werk des Tonkünstlers und Musikschriftstellers August Halm ein, das er „Von zwei Kulturen der Musik"[1]) überschrieben hat. Die gegen eine in der Tat fälscherische Hermeneutik gerichteten Sätze lassen den ehrlichen Phänomenologen das Beste erhoffen, die gegen Leute, welche mit dem unbestimmten Eindruck zufrieden sind, den theoretischen Ästhetiker aufhorchen. Da überdies sogleich etwas wie eine künstlerisch ernste, auf die Sache gerichtete Gesinnung fühlbar wird, mag man sich wohl ganz Besonderes von dem Werk versprechen. In dieser letzten Beziehung wird man nicht enttäuscht — das Buch ist eigen-, ja einzigartig. In jenen beiden anderen und wichtigeren Beziehungen wird man abwechselnd freudig und etwas ärgerlich überrascht.

Das Erfreuliche des Werkes liegt für den Phänomenologen in einer großen Zahl prachtvoller sprachlicher Ausdrücke für künstlerische Tatsachen und Erlebnisse. Gleich in der kurzen (zu kurzen!), die Harmonielehre abgekürzt darstellenden Einleitung findet man den feinen Ausdruck „verjüngter Grundton" für Oktav. Oder man vergegenwärtige sich diesen, gewiß gewagten, doch anderseits sehr exzitativen Satz: „Im kontrapunktischen Stil nehmen die Stimmen, zudem daß sie mit andern zusammen harmonische Werte schaffen, noch die melodische Verantwortlichkeit für ihre Existenz auf sich". Mit Glück und Mut ist hier den Vorgängen, welche die Musiklehre schlechthin kanonisiert und unbegründet der Nachahmung empfiehlt, ein gewisser Sinn beigelegt, anthropomorphisierend, und zwar von der moralischen Seite her. Halm fährt fort: „... ja der harmonische Eindruck entsteht, bei hoch entwickeltem Kontrapunkt und in dem seiner Aufgabe gewachsenen Zuhörer, sekundär, wie durch einen vertikalen Querschnitt; die Harmonie ist der einander in freier Selbständigkeit befreundeten Stimmen, oder der Geist ihrer Freundschaft". Manche Leser werden hier die Grenze des sprachlich Zulässigen überschritten finden — aber es wird doch dabei bleiben, daß solche Sätze Vielen Licht über ein ärgerliches Dunkel bringen können.[1]) Wie Halm sich den künstlerischen, sozusagen notenmäßigen Tatsachen nähert, möge der Abdruck eines kleinen Abschnitts hier dartun (S. 7—9):

„Die Fugenform ist die Form der Einheitlichkeit, die Sonatenform diejenige der Gegensätzlichkeit; die erstere hat es grundsätzlich mit einem Thema zu tun, die letztere mit mehreren oder vielen. Höre ich in einer Fuge ein zweites Thema, so weiß ich, daß dieses, auch wenn es zuerst allein auftritt und für sich dargestellt ist, doch auf die Dauer nicht allein bleiben, sondern sich zum ersten Thema gesellen wird, daß es also direkt musikalisch auf dieses bezogen ist, d. i. zu ihm kontrapunktiert. Das ist ja auch in der Sonatenform möglich, aber es ist dort nicht im Wesen der Form begründet; damit, daß ich dort ein zweites Thema höre, erwarte ich durchaus noch nicht, daß es mit dem ersten zusammengeht — es wäre denn, daß ich die Möglichkeit des Kontrapunktierens der beiden sogleich heraushörte und also für diesen einzelnen Fall von dem Autor erwartete, daß er die schöne Gelegenheit benützt.

Also im Grund ist alles Geschehen in einer Fuge auf ein Hauptthema bezogen. Damit ist die Fugenform auch äußerlich beschränkt, sie kann nicht beliebig ausgedehnt werden, mindestens verlangt sie nicht nach größerer Ausdehnung, was wir später überdies noch mit ihrem engeren harmonischen Horizont begründen werden. Ganz

[1]) München, Verlag Georg Müller, 1913, 5 M.

[1]) Natürlich unterlasse ich es absichtlich, an dieser Stelle schon gegen die peinliche und gefährliche Wendung von dem „seiner Aufgabe gewachsenen" Zuhörer zu polemisieren. Der Verf.

im Gegensatz hiezu ist die Sonatenform die eigentlich unersättliche, die expansive Form, wie sie denn auch sowohl immer größere Mittel als auch immer mehr Zeit in Anspruch genommen hat: die Sinfonie, d. i. die Sonate für großes Orchester, ist heute das Normale, und ungefähr eine Stunde oder noch mehr ihr zu widmen erscheint uns ganz und gar selbstverständlich; dagegen werden sich nicht leicht drei oder zwei Fugen zu einem Ganzen vereinigen, und eine Zehnminutenfuge ist uns schon ein langes Stück. Kein Wunder: die Fuge bietet weniger Abwechslung, ja noch obendrein: sie läßt keine Erholung zu, denn es fehlen ihr die Zäsuren, an denen alle Stimmen teilnehmen: sie entläßt den Zuhörer nie aus der Spannung. Ebensowenig oder noch weniger den Komponisten: Grund genug für ihre relative Kürze. Ein Sonatensatz kann mehrere leere Stellen aufweisen, der Zuhörer verzeiht, ja überhört sie. Er tröstet sich leicht, wenn nachher, etwa nach einer der im klassischen Stil so beliebten Halbkadenzen, ein schönes oder hübsches Thema einsetzt, und er läßt sich gern durch eine angenehme Überraschung, eine interessante Episode wiedergewinnen; ja er ist bei der leichteren Diktion in der Sonate stets bereit, eine ausklingende oder vorbereitende Zwischenstelle leichter zu nehmen, sogar ihre Unzulänglichkeit zu übersehen. Die „stimmige" Struktur der Fuge dagegen zwingt ihn von Anfang an, alles möglichst genau zu hören und ernst zu nehmen; auch die „Zwischenspiele", obgleich von minderem Gewicht, erfordern doch dieselbe Aufmerksamkeit für die Führung der Stimmen. Täuscht der Fugenkomponist einmal die Erwartung, bringt er Ödes oder Ungehöriges vor, so hat er viel mehr verloren als der Sonatenkomponist, ja er kann mit einemmal alles verspielen: denn bei dem gleichmäßigen Fortschreiten des Stückes, dem ununterbrochenen Gang der Musik schaltet er die Hoffnung auf etwas Neues aus; er kann nicht so leicht etwas reparieren. Die Fuge fordert in jedem Augenblick lebendigste Gegenwart, volle musikalische Existenz. Eine Fuge zu schreiben unternimmt also — wenn einer überhaupt weiß, was er tut — nur wer die hiezu nötige Kraft zu besitzen sich bewußt ist; nicht ein Produkt der Gelehrsamkeit, wie man manchmal liest, sondern des gesteigerten Könnens, und zwar des melodischen Könnens, ist die Fuge, und die Liebe zu ihr ist ein Zeichen gleichermaßen von Entsagung wie von Kraftgefühl, also durchaus ein Zeichen des künstlerischen Stolzes und Selbstvertrauens."

Damit ist wohl für den Willigen der phänomenologische Wert dieses Buches hinlänglich sichergestellt.

Weniger als der Phänomenologe wird der theoretische Ästhetiker an dem Buche Freude haben. Man mag in denkbar weitestem Sinne zugeben, daß die heutige Musikästhetik sich zu wenig von den Tatsachen des künstlerischen Werkes und Erlebens befruchten läßt und statt ihnen Rücksicht zu tragen an Primitiv-Erlebnischen oder an Hypothesen über die letzten Ursachen des noch gar nicht in seinem Ablauf Erforschten herumfingert — dies alles kann den umgekehrt Vorschreitenden nicht von der Pflicht entbinden, seiner Arbeit ein gewisses Begriffgerippe zu geben, den notwendig zahlreichen Deutungen, Vergleichen, Anspielungen, Erlebnisbeschreibungen eine begriffliche Klarstellung und Ordnung beizugeben. Davon hat sich Halm ziemlich vollständig dispensiert. Sein ganzes Werk ist eine Folge von Anmerkungen, Grundsätzen, Behauptungen, Beweisen, Kritiken und Lehrmeinungen, alles bezogen auf eine kleinste Auslese aus dem in der Musik gegebenen Stoff. Dies führt auf zwei grundsätzliche Einwände. Zunächst ist zu bedauern, daß der Verfasser nicht deutlicher umreißt, was er eigentlich will. Er beläßt es bei „Anregungen", und das ist gerade bei dem Gewicht seiner Anregungen ärgerlich. Schon der Titel des Werkes, der kulturhistorische Absichten anzuzeigen scheint, ist nicht glücklich gewählt. Denn wenn auch zwei verschiedene Ideale des Komponierens wahrnehmbar sein sollten, wie Halm meint, so enthalten diese nicht, nach deutschem Sprachgebrauch, „zwei Kulturen der Musik" — ganz abgesehen davon, daß neben dem Ideal der Form und dem der Diktion wohl auch noch andre aufgefunden werden möchten. Die Anregungen Halms nehmen aber häufig einen ausgesprochen pädagogischen, didaktischen Charakter an, ohne daß das Buch im ganzen für Lernende geeignet wäre. Damit hängt der zweite Einwand zusammen, der sich gegen Halms unsachliches Moralisieren richtet. Wie von dem „seiner Aufgabe gewachsenen" Zuhörer und von dem der „überhaupt weiß was er tut", so spricht Halm allzuoft mit verächtlicher Geste von den Andern schlechthin, als welche so ziemlich alle Andern erscheinen; er trägt der Tatsache nicht Rechnung, daß der Zuhörer keine prästabilierte Rolle hat, sondern die Kunst als zu freier Benutzung für ihn geschaffen betrachten darf, er übersieht, daß der Ekstatische — der nicht weiß was er tut — in der Kunst sein allergrößtes Recht hat, er verwechselt überhaupt künstlerisches Schaffen — das er als eine unaufhörlich von Verboten und Geboten umparagraphierte, priesterliche Arbeit erscheinen läßt — ein wenig mit der Herstellung vorbildlicher Lehrbeispiele. Er findet „in nichts Unklarem etwas Interessantes". Und er findet in den Werken der Meister, eines Bach, Beethoven, Händel, zahlreiche Fehler, die als solche nur erscheinen, wenn man sie mit einem Netz von Regeln herausfischt, während wir zwar gewiß nicht jede künstlerische Äußerung etwa Beethovens ohne weiteres als Offenbarung anzustaunen haben, aber doch eine Stelle, die uns mißliebig auffällt, zunächst intuitiv als „richtig" nachzuempfinden suchen müssen; gelingt dies nicht, so bleibt die Möglichkeit, daß wir aus individuellen Gründen sie nicht zu erfassen vermochten; und können wir dies gar nicht zugeben, dann läßt sich ihre Schwäche noch immer nicht beweisen, wie Halm will, sondern man kann höchstens dem eignen Mißfallen eine Reihe von Gründen unterlegen — jede Stelle hat ja ihre Eigenart und liefert also solche Gründe! —, womit aber nur der Schein eines Beweises gegeben wird. Dabei liegt die Gefahr der Klügelei sehr nahe, so fesselnd auch solche einläßliche Sach- und Empfinderanalyse sein mag; schlimmer aber ist es, wenn der Betrachter dabei heftig wird und sozusagen einen angeblichen Kunstfehler als moralisches Vergehen erscheinen läßt. Dies wirkt ähnlich wie parteipolitische Geschichtschreibung. Halm würde sich wehren gegen den Vorwurf, eine solche Haltung prinzipiell eingenommen zu haben; mit Recht! aber seine Sprechweise kommt ihr manchmal bedenklich nahe.

Im 50. Takt des ersten Allegros der Waldstein-Sonate steht eine Synkopenstelle. Von dieser behauptet Halm: Beethoven „führt sie vergeblich". Bach braucht irgendwo Synkopen, um etwas auszurichten, eine Steigerung herbeizuführen, und Halm meint nun: Beethovens Synkopen „haben nichts auszurichten". In der Erörterung hierüber macht Halm ganz erhebliche Vorwürfe — z. B. daß vielleicht die Synkopen B. „dazu dienten, die Armut zu verhüllen" —

und rätselt beckmesserisch an der Stelle herum, die doch vielleicht, ganz einfach, mit seinen Mitteln eben nicht zu „erklären“ ist. Er begründet, wie er meint, aus Beethovens Werk dessen innere Absicht, und daraufhin behauptet er kühnlich, der Tonsetzer (von dem sein Kalkül doch abhängig ist) habe sie nicht durchzusetzen vermocht. Ich halte diese Methode für unzulässig. Weiterhin spricht H. von der „Pflicht“ des Schaffenden gegen den Zuhörer, von der einzigen Pflicht, „die er gegen diesen hat, nämlich ihn zu gutem Hören oder Sehen zu erziehen, zu führen“. Dieser skurrile hier wörtlich angeführte Satz beweist wohl hinlänglich, daß Halm die Verwechslung von Kunst und Grammatik nicht immer meidet! Und worin besteht nun die Erfüllung dieser Pflicht? Darin, daß man als Künstler die „Mittel ernst nimmt“, „ihrer keines umsonst gebraucht“! Mit diesem Satz schließt der Zirkel des pädagogisierenden Mißverständnisses, denn eben daß ein Mittel nicht ernst genommen sei, vermag Halm nicht zu beweisen, sondern nur auf Grund eines Gefühls zu behaupten. Mit dieser Ausführung sei die Reihe der Beispiele für Halms wissenschaftlich-methodische Unsicherheit abgeschlossen. Was er positiv zu bringen hat, ist trotzdem gewichtig und bedürfte weitester Anerkennung, mannigfaltigster Nachprüfung.

Halm hat in diesem Buche die Tatsachen der Musikgeschichte und das Wesen der Musik im Sinn. Das Wesen der Musik glaubt er zu kennen, die Tatsachen der Musikgeschichte glaubt er nach dieser Kenntnis bewerten zu dürfen. „Bachs Musik ist mehr Musik als die der Klassiker“ sagt er einmal. Und wie er Sonate und Fuge aus dem geschichtlichen Formenreichtum allein herausgreift, um daran seine Anschauungen dazutun, so kommt er, metaphysizistisch genug, fast zu dem Schluß, daß es nicht bloß Fugen und Sonaten gebe, sondern daß „letzten Endes und ersten Anfangs die Fuge, die Sonate existiert“. Mit solcher Gesinnung verbindet sich ganz natürlich ein zwar nicht allzu aufdringliches aber doch leidenschaftliches Beurteilen der geschichtlichen Erscheinungen. Händel muß sich eine bedeutende Zurücksetzung gegen Bach gefallen lassen, Mozart gegen Beethoven, die moderne Programmmusik gegen Bruckner. Auch im einzelnen wiederholt sich das; die Händelsche Melodie „Tochter Zions ...“ hat für Halm „einen leichten Zug von Dummheit“, er findet bei Beethoven „vielfach“ „Eile und Flüchtigkeit der Arbeit im Gestalten des Einzelnen“ und von „Tugend“ eines Themas reden zu dürfen, den Beweis des Rechtes dazu geliefert zu haben, rechnet sich Halm zum besondern Verdienst an. Zu dieser Vorliebe für Werturteile gehört ganz natürlich das Zutrauen zu sich, über „Schönheit“ schlechthin Bescheid zu wissen; nach einer längeren Betrachtung des ersten Satzes der D moll-Sonate (op. 31) Beethovens fragt Halm: „Und ist er denn überhaupt etwa schön, dieser Satz?“ Und er antwortet: „Fällt ihm gar nicht ein, schön zu sein. Ja, selten scheint es ihm einzufallen, scheint er sich darauf zu besinnen, daß es so etwas wie Schönheit gibt“. An andrer Stelle heißt es: „Das tobt, rast, rüttelt, stößt, das ächzt, keucht, dröhnt und heult; das pfeift, orgelt und klirrt, und auch das Schweigen ist mit Gewaltsamem geladen. Nein, schön ist das gewiß nicht, ob es noch so mächtig scheine ...“ Man würde Halm wohl unrecht tun, wenn man schlösse: also nur das Ordentliche, Geordnete, Gewaltlose, Gefällige findet er schön. Daß aber seiner Ästhetik und Kunstphilosophie eine alles in allem enge, einseitige, ja etwas schwächliche Gesinnung zugrunde liegt, soll allerdings behauptet werden. Scheinbar ist sie riesenstark, sie spielt nur so mit den Werken, den Zeiten, den Begriffen, in Wahrheit ist sie ängstlich, sie bangt sich vor der „überredenden“ Kunst, welcher sich unsere Zeit „ergeben“ hat, das Gesamtkunstwerk erscheint ihr „gefährlich“, fremd ist ihr „wer dazu neigt, die Größe eines Kunstwerkes danach zu bemessen, in welchem Grad es ihn innerlich aufwühlt, sein Fühlen in Bann zieht und in Wallung bringt“. Scheinbar stützt sie sich auf tiefgründige Erkenntnisse, die aus der Sache selbst gewonnen sind, in Wahrheit stützt sie sich zur Hälfte auf individuelle Sympathien des Verfassers, auf eine Art Moralphilosophie der Kunst, und gerade da ist sie ganz besonders anfechtbar. So kann es endlich auch nicht wundernehmen, daß Halm die musikalischen Formen als „Lebensgesetze der Tonkunst“ bezeichnet, als „produktive Kräfte, um welche diese von den andern Künsten wohl beneidet werden darf“, und sie darum als „die erste unter den Künsten“, als „die eigentliche Kunst“ betrachtet.

(Schluß im nächsten Hefte.)



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Die Saisonschlüsse mehren sich. Auch Professor Artur Nikisch stand diesen Winter zum letzten Male an der Spitze seiner Philharmoniker. Und zwar gleich dreimal. Zunächst schloß er die Reihe der zehn offiziellen sogenannten Philharmonischen Konzerte ab. Er hatte dabei Ph. E. Bachs zweihundertsten Geburtstag berücksichtigt und durch eine ebenso klangschöne wie natürliche Aufführung von dessen B dur-Sinfonie wohl manchem Hörer zum ersten Male Gelegenheit verschafft, sich praktisch davon zu überzeugen, wie der Sohn des großen Thomaskantors den strengen Kunststil des Vaters aufgab und in jenen überlenkte, den der Laie summarisch als Haydn-Mozartsch zu bezeichnen pflegt. Danach folgte eine kongeniale Nachdichtung der Beethovenschen Pastorale, wie sie der Unterzeichnete seit Jahren nicht genossen. Er hatte, von seinem einstigen Besuche der Leipziger Gewandhauskonzerte her übersättigt, seit 10 Jahren überhaupt kein Beethovensches Werk wieder von dem berühmten Dirigenten gehört und war daher erstaunt, da nunmehr auf eine Vereinigung von Abgeklärtheit und Inspiration zu treffen, die er gerade bei Nikisch nie für möglich gehalten hätte. Da hörte man nirgends die berüchtigten „Subjektivitäten“ mehr; alles war schlichte Natur, große Linie und doch tiefste Nachempfindung. Unvergeßlich wird besonders die Szene am Bache bleiben, in deren Nachschöpfung das Beethovensche Ideal restlos aufgegangen zu sein schien. Welch himmelweiter Unterschied von jener teils geschäftskühlen, teils bizarren Aufführung, durch die sich kurz vorher Richard Strauß mit der Kgl. Kapelle an demselben Beethovenschen Werke versündigte! Es ist doch etwas Wahres an der Meinung, daß der nicht selber komponierende Dirigent schon deshalb den Vorzug vor dem anderen verdiene, weil er selbstloser im darzustellenden Werke aufgehen könne, wohingegen der Selbsttondichter in dem Maße, in dem seine eigene Individualität stärker oder schwächer wäre, sie auch mehr oder weniger in das fremde Werk hineintragen würde. Bei Strauß und Nikisch hatten wir die Probe aufs Exempel: dort war die Pastorale allzu reichlich mit dem Geiste durchsetzt, der in den dekadenten Produkten einer Elektra, Salome u. dergl. umgeht, hier bei Nikisch aber alles schlichtweg beethovensch. Auch in der Aufführung von Brahms C moll-Sinfonie, die das wertvolle Konzert abschloß, herrschte jener Zug, der zugleich

erhebt und erwärmt. Dadurch, daß der Dirigent hier nun die dem Komponisten eigenen Härten milderte, wurde das ernste Werk auch vollendet klangschön. Man kann ja darüber zweierlei Ansicht sein; aber schließlich ist es doch kein Fehler, wenn einer die Unebenheiten und Rauheiten des andern zu mildern versteht.

Von den beiden andern Aufführungen, die unter Nikischs Zepter standen, wird weiter unten die Rede sein. Zunächst mag des Abschlusses in der Abonnementsreihe der Kgl. Kapelle gedacht sein, den R. Strauß dort ebenfalls mit dem gewohnten zehnten Konzerte vollzog. Es war Hochdruck im Betriebe: Sonnabend abends die Voraufführung, Sonntag abends das Hauptkonzert und mittags noch eine „Beethoven-Matinee" extra. Die dritte, achte und neunte Sinfonie Beethovens waren darin die Hauptwerke, letztere unter Mitwirkung des Kgl. Opernchores. Zu sagen bleibt da nach dem oben Bemerkten nicht viel übrig — Beethovensche Noten und Straußischer Geist! Vorher war im neunten Abonnementskonzerte auch die A dur-Sinfonie zu hören gewesen, der gegenüber Liszts Tasso weit stilvoller ausgefallen sein soll. Das glaube ich meinem Vertreter aufs Wort, denn Strauß und Liszt sind eher wahlverwandt wie Strauß und Beethoven. Auch bezüglich eines neuen Werkes von Georg Schumann, das dazwischen „uraufgeführt" wurde, muß ich mich auf fremde Anschauung bezw. Anhörung stützen, denn dieses Konzert fand gleichzeitig mit dem des erwähnten von Nikisch statt, und letzteres erschien mir gerade für das vorliegende Blatt wichtiger als das andere zu sein. Vorweg festgestellt sei nun der entschiedene Erfolg der Schumannschen Komposition. Sie verrät wieder den satztüchtigen Meister, den erfahrenen Orchesterkenner und den echt musikalisch empfindenden Künstler: ein Liedthema (alla maniera italiana) von S. Bach, das schon von Haus aus mit 10 Klaviervariationen versehen wurde und uns besonders durch des Andreas Bach Klavierbüchlein überliefert ist. G. Schumann setzte es für Orchester und schrieb 14 eigene Variationen nebst einer Schlußfuge dazu, die bewies, daß die Kunst des echten Fugensatzes trotz alles musikalischen Futurismus doch noch nicht ausgestorben ist.

Im allgemeinen kranken Berlins große Sinfoniekonzertreihen daran, daß sie die einheimischen Meister zu wenig berücksichtigen. Fand ich einst in Leipzig zu viel musikalischen Lokalpatriotismus vor, so haben wir davon in Berlin zu wenig. Man scheint hier in der turbulenten Flucht der Ereignisse tatsächlich nicht zu sich selbst zu kommen. Gernsheim, Philipp Rüfer, Max Bruch, Humperdinck, Philipp Scharwenka, E. E. Taubert, Hugo Kann, Friedrich E. Koch, G. Schumann als Mitglieder der Kgl. Akademie der Künste haben allein schon als Vertreter einer wirklich musikalischen Richtung in der gegenwärtigen Musik das Anrecht, öfter gehört zu werden. Wie es aber damit zugeht, zeigt die Tatsache, daß diesesmal in unsern 33 ständigen Sinfoniekonzerten, von denen je 10 + 1 auf die Kgl. Kapelle (Strauß) und das Philharmonische Orchester (Nikisch), 6 + 1 auf das Blüthnersche Orchester (Hausegger) und 4 auf die Gesellschaft der Musikfreunde (Wendel) fallen, nur Gernsheim, E. E. Taubert und G. Schumann so quasi nolens volens zu hören waren, was aber als geradezu aufsehenerregende Berücksichtigung der Einheimischen galt. Dagegen werden gewisse Klassiker und Moderne, aber auch wieder nur in ganz bestimmten Werken, immer wieder, wie in einer Tretmühle bis zum Überdruß abgetrieben. Gewiß hält man eine Eroica hoch. Was würde aber der Gebildete wohl sagen, wenn ihm z. B. unablässig Schillers Lied von der Glocke, das man ebenfalls nicht verachtet, vordeklamierte?

Schlimmer sieht es noch in den Kammermusikkonzerten aus, wo eigentlich erst Marix Lœvensohn frisches Wasser in den Sumpf brachte. Es wird über seine Zyklen noch später zu reden sein. Selbiger hat wenigstens den Lebenden oder jüngst Verstorbenen einigermaßen geholfen. Aber bezüglich der älteren Meister gibt man sich einer faulen Einseitigkeit hin, namentlich bei den Streichquartettgenossenschaften. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms kehren immer wieder, und zwar außer Beethoven und Brahms mit stets denselben wenigen Favoritwerken. Schumann ist schon spärlicher da, Mendelssohn selten, Spohr eine „Ausgrabung", von Volkmann, Raff, Rubinstein, Bazzini, Cherubini und andern ganz zu schweigen. Und doch muß hier gerade unser bestes Berliner Quartett, nämlich das von Prof. Willy Heß und Genossen, als das bezeichnet werden, das die Schlenderschablone letzthin in die Ecke warf. Es schloß seinen Zyklus mit einer Soiree ab, in der ein Quartett in D moll von Cherubini zu hören war. Das nicht nur technisch schlechthin vollendet, sondern auch in ersichtlicher Begeisterung vorgetragene Werk hatte einen Erfolg, der nach dem originellen Trio des Scherzos sogar als deplazierter Applaus durchbrach. Auch mit Beethovens Streichtrio in C moll schnitten die Herren brillant ab. Die Tatsache, daß Beethovens Streichtrios seit voriger Saison hier in Berlin wieder alle und nicht nur ausnahmsweise gehört werden, ist schon als großer Fortschritt zu preisen. Ganz anders aber war man mit den Slaven auf dem Posten. Da geben das Brüsseler und das Böhmische Streichquartett sogar besondere „Slavische Abende". Es kamen darin aber nur die bekannten neuen Meister zu Wort, so daß man nicht erfuhr, ob und was derartiges vor denen in den slavischen Ländern produziert wurde. Kurz, hier auf diesem Gebiete tut auch eine „Renaissance" not, aber eine, die erstmal das klassische und nachklassische Zeitalter erneuert, ehe sie sich den Ganzalten zuwendet, die wohl den Musiker, indessen niemals wieder das Publikum interessieren werden.

Wie aber die klassischen Alten jung bleiben, sieht man an Haydns Oratorium „Die Schöpfung", das jetzt in der Osterzeit, die außer dem Bußtage die eigentliche Oratorienperiode der Berliner Musiksaison vorstellt, von drei verschiedenen Seiten aufgeführt wird. Nikisch brachte es mit dem Philharmonischen Chore als Pensionskonzert der Philharmoniker heraus und wird von den beiden anderen Stellen wohl kaum erreicht werden. Er dirigierte dann noch das Konzert der tüchtigen Geigerin Gunna Breuning, einer früheren Schülerin Marteaus, und hinterließ auch darin einen besonderen Eindruck zwischen Brahms Violin- und Doppelkonzert mit Volkmanns D moll-Serenade. Solistisch trat hier am bedeutendsten der mitwirkende Violoncellist Paul Grümmer hervor. Neues war nun da ja nicht zu hören gewesen, aber daran haben wir schließlich immer mehr als Überfluß. Eine sinfonische Dichtung „Luzifer" von Nœlte zeigte sich als maßvolles und anständiges Werk, das auf ein wirkliches Kompositionstalent deutete.

Draesekes Sinfonia Comica hatte indessen nur einen Achtungserfolg. Das schon in Heft 7 vorliegenden Blattes nach seiner Dresdener Uraufführung näher gewürdigte Werk soll in der Partitur mehr versprechen, als es nachher im Konzertsaale hält. Heiter, geschweige denn komisch ließ sich hier gar nichts an; die Palette ist hart, die Kontrapunktik trocken. Da steht die Sinfonia Tragica des heimgegangenen Meisters anders in Erinnerung! C. M. Artz, ein tüchtiger Dirigent und Musiker, der diese Neuheit in seinem vierten Sinfoniekonzerte herausbrachte, ließ ferner noch die Ouvertüre „Am Rhein" von Hugo Kaun spielen. Auch ein Werk, das man erst zweimal hören müßte, um ihm gerecht zu werden! Es steckt so viel darin, daß jeder andere Meister zwei daraus gemacht hätte. Den Kontrapunktiker fesselte besonders ein kompliziertes Fugato, das gegen Schluß hin über mehrere Themen auftritt. In diesem Konzerte hatte zweifellos die Dresdener Sängerin Margarethe Siems den Haupterfolg, und zwar mit alten Arien von Mozart und Händel. Daran vermochte selbst Straußens „Tod und Verklärung" nichts zu ändern.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Wien hält treu zu unserem vaterländischen Meister Anton Bruckner, mögen sich auch im Auslande manche — wie die kühle Aufnahme der siebenten Sinfonie in Königsberg bezeugt — gegen seine kühne Muse noch immer skeptisch verhalten. Bei uns bedeutet dagegen faktisch jede gelungene größere Bruckner-Aufführung für eine sehr zahlreiche Gemeinde überzeugter Verehrer eine Art Fest. So war es wieder bei den letzten Aufführungen der D moll-Messe und besonders der fünften Sinfonie in B, über deren glänzende Darstellung und mächtige Wirkung ich bereits berichtete. Und so war es neuerdings am 18. März, der uns zwei Aufführungen Brucknerscher Sinfonien am selben Abend, nur in verschiedenen Räumen bescherte, und zwar gesellschaftlichen Kreisen geboten, denen man sonst so schwere musikalische Kost eigentlich nur mit Bedenken zumuten konnte: nämlich die „Dritte" durch F. Löwe im Konzerthaus „der Arbeiterschaft Wiens" vorgeführt, und eine andere, noch weit schwierigere, aber auch entsprechend großartigere, die unvollendete „Neunte" der hiesigen „akademischen Jugend" durch Universitätsmusikdirektor F. Pawlikowsky im Musikvereinssaal. Und da wie dort überraschend verständnisvolle Aufnahme, begeisterter Beifall! Direktor Pawlikowsky verdiente noch ein besonderes Ehrenkränzlein, indem er die Leitung des wunderbaren Schwanengesanges Bruckners im letzten Augenblick von dem verhinderten Kapellmeister F. Schalk übernommen hatte und nun — wie schon früher bei seiner höchst verdienstlichen Interpretation der D moll-Messe (zur 50 jährigen Feier des Bestandes dieses Werkes) — auch die verstecktesten Schönheiten ins volle, vorteilhafteste Licht zu ziehen wußte. Besonders freute es mich, im Scherzo der „Neunten" durch Pawlikowsky den Hauptsatz in etwas gemäßigterem Tempo zu hören, von dem sich dann das köstliche, luftige und duftige Trio — das mit Ausnahme des schmermütig melodischen Zwischensatzes gar nicht schnell genug genommen werden kann — um so frappanter abhob: nach diesem vom Dirigenten und dem Orchester (jenem der „Tonkünstler") meisterlich wiedergegebenen Meisterstücke kannte der Enthusiasmus des Publikums wirklich keine Grenzen. Außer Bruckners „Dritter" bot das Konzert für die Arbeiter noch Goldmarks Violinkonzert (mit Huberman als Solisten) und Liszts in Wien besonders, populären genialen „Tasso", welche beiden Stücke auch tags vorher, dem letzten Sinfonie-Abend vom Dienstag-Zyklus des Konzertvereins, neben der „Eroica" auf dem Programm standen. Und im „akademischen Konzert" gingen der Brucknerschen „Neunten" voran: Schuberts unvollendete H moll-Sinfonie und zwei vom Akademischen Gesangverein vortrefflich ausgeführte schöne Chorkompositionen: Bruckners poetisch stimmungsvolle, wie in der Ferne verschwebende „Mitternacht" mit Klavier (Text von J. Mendelssohn, der kaum ein Verwandter des genialen Felix) und Hugo Wolfs feurige, echt national empfundene Hymne „An das Vaterland" mit Orchester (Text von Rob. Reinick), in welcher nur leider zuletzt die wuchtige Instrumentalmasse mit ihren von den Meistersingern übernommenen glänzenden Fanfaren die Singstimmen fast erdrückte.

Im großen Musikvereinssaale fanden auch weiterhin unmittelbar aufeinanderfolgend bedeutsame Aufführungen statt. So ein „Schubert-Abend" zum Besten der Heilanstalt Allam, in welchem für die edle Sache das philharmonische Orchester, der Wiener Männergesangverein, als Solosänger van Roy (der gefeierte Bayreuther „Wotan" von 1897!), der Wiener Tenorist Boruttau und Frl. Ulanofsky selbst ihr Bestes gaben, aber doch Alfred Grünfeld mit seinen entzückenden Plaudereien am Klavier — ich kann mich nicht anders ausdrücken — den Vogel abschoß: er mußte Zugabe auf Zugabe leisten. (Ein äußerst gelungener Sonaten-Duo-Abend, welchen Alfred Grünfeld bald darauf mit seinem Bruder, dem Berliner Cellisten Heinrich, veranstaltete, sei hier wenigstens im Vorbeigehen erwähnt.)

In würdigster Weise schloß Nedbal am 19. März mit dem 8. Abonnementkonzert den Zyklus der Sinfonieabende des Tonkünstlerorchesters ab. Das Programm bot neben Beethovens A dur-Sinfonie, Brahms Violinkonzert (solistisch ganz ausgezeichnet von B. Huberman interpretiert) und der sinfonischen Dichtung Smetanas „Moldau" („Vltava") als hochinteressante Novität F. Delius' großes Orchesterstück „Lebenstanz". Eine wirklich von Leben sprühende musikalische Dithyrambe, modern aber nicht aufdringlich instrumentiert, glücklich gewählte Themen geistvoll-organisch entwickelnd: für mein Empfinden das Beste, was man von diesem neben Elgar und Bantock wohl bedeutendsten englischen Tonsetzer bisher in Wien zu hören bekam. Der Erfolg war ein entschieden günstiger, wäre aber vielleicht noch größer gewesen, wenn man die Novität nicht unmittelbar auf Beethovens „Siebente" — mit ihrem faszinierend stürmischen Finale — hätte folgen lassen. Da wäre ein ruhigeres Stück mehr am Platze gewesen. So löste gleichsam ein bacchantischer „Lebenstanz" den andern ab, und das war des Guten zuviel. Bewunderungswürdig erschien an diesem Abend vor allem die Leistung Nedbals, welcher wegen Verletzung der rechten Hand mit der Linken dirigierte, und zwar so feurig und energisch, als wäre er angeborener „Linkshänder".

Mit einem Bach-Abend im großen Stile feierte Prof. Karl Straube am 21. März im Musikvereinssaale des unsterblichen Thomas-Kantors 229. Geburtstag. Herrliche Orgelwerke und von Frl. Leisner vorgetragene geistliche Lieder — alles kongenial wiedergegeben — bildeten das von dem andachtsvoll lauschenden Auditorium dankbar entgegengenommene Programm.

Starken Erfolg erzielte ebenda am 23. März mit seinem zugunsten des Wiener Vereins „Kinderschutzstationen" gegebenen Konzert der Leipziger Männerchor unter seinem trefflichen Dirigenten, dem Kgl. Musikdirektor Wohlgemuth. Bewunderungswert erschien an den Chorvorträgen vor allem ihre mustergültige Disziplin im ganzen, im einzelnen ihre ausgeglichenen Pianos und im schönsten Gegensatz hierzu ihre prächtig in einem Zuge anschwellenden Crescendi. Eröffnet wurde das Konzert mit dem feierlichen Graduale von A. E. Grell (für 8 stimmigen Männerchor bearbeitet von F. Schulz), welchen der Chor am 18. Oktober v. J. im Dom des Völkerschlachtdenkmals zu Leipzig selbst gesungen hatte: die Wirkung muß damals wahrhaft erhebend gewesen sein, war sie doch auch jetzt in unserem Musikvereinssaale groß genug. Es folgten nun zahlreiche Chöre von großenteils Wiener Autoren, Uraufführungen oder doch für hier Erstaufführungen, teilweise dem Leipziger Verein gewidmet: so „Landsknechts Abendritt" (mit Orgel und kl. Trommel) von R. Stöhr, „Ungeweinte Tränen" von V. Keldorfer (die schöne Dichtung von M. Kalbeck), „Feierabend" von Josef Reiter, „Altes Liebeslied" von Ed. Göttl (Chormeister des hiesigen Eisenbahnbeamten-Gesangvereins), „Scheiden" von Ad. Kirchl u. a. Alles ging prächtig zusammen, die besonders dankbaren Neuheiten von Göttl und Kirchl mußten wiederholt werden, auch sonst gab es nebst Hervorrufen der Komponisten Beifall in Hülle und Fülle. Und zwar nicht minder für die harmonisch fein zusammenwirkenden Vorträge des Leipziger Vokalquartetts (Damen M. Fritzsche, H. Braun, Herren P. Siegenbach, A. Gelbe), welches dann noch das rührende alte Volkslied „In einem kühlen Grunde" (die Melodie bekanntlich von Fr. Glück) zugab, und für die liebenswürdige Leipziger Konzertsängerin Frl. Helling, welche mit ihrem hellen, wohlgeübten Sopran mehrere Lieder zur besten Geltung brachte. Als Begleiter auf Orgel und Klavier gleichfalls eine künstlerische Leipziger Kraft, Hr. Organist M. Fest.

Welcher regen Sympathie sich der wohl edelste Klassizist unter den Wiener schaffenden Musikern, Professor Hermann Grädener, hier erfreut, bezeugte der ungemein starke Besuch des zu seinem bevorstehenden 70. Geburtstage (4. Mai) am 24. März veranstalteten Festkonzertes und die stürmisch beifällige Aufnahme der in demselben vorgeführten Kompositionen des Jubilars. Zuerst seiner großen C moll-Sinfonie (Nr. 2)

— in einem philharmonischen Konzert am 15. Februar 1903 hier erstmalig aufgeführt und damals von mir ausführlich besprochen —, ein geistig namentlich Schumann und Brahms wahlverwandtes, vor allem durch seinen architektonischen Meisterbau und die klangschöne Instrumentation hervorragendes Werk (in welchem Grädener zum ersten Male nach Bruckner die von letzterem im Trauer-Adagio seiner siebenten Sinfonie in den Konzertsaal eingeführten Tenortuben aus Wagners Götterdämmerung benutzt); sodann des hochklassisch gedachten, streng organisch durchgearbeiteten Klavierkonzertes in D moll (am 22. April 1913 in einem Konzert des Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde hier unter des Komponisten persönlicher Leitung aufgeführt und damals in Heft 24 S. 372 unserer Zeitschrift eingehend besprochen) — wie voriges Jahr saß auch diesmal das kraftvoll energische, technisch perfekt geschulte Frl. H. Lampl vor dem Flügel —; weiter dreier stimmungsvoller Lieder mit Orchester, vom Operntenor B. Boetel mit schönen Mitteln und dem richtigen Ausdruck wiedergegeben; zuletzt des geistreichen, zugvollen Orchester-Capriccio in F dur. Die Sinfonie dirigierte an der Spitze des Tonkünstlerorchesters Nedbal, die übrigen Stücke sein junger talentvoller, gleich feuriger Stellvertreter Konrath. Eine auserlesen glänzende Gesellschaft war im Saale, von den bedeutenderen Musikern Wiens fehlte wohl keiner; immer von neuem wurde Grädener (den gleich zu Anfang ein begeisterter Festprolog von H. Glücksmann, ganz famos gesprochen von der Schauspielerin B. Ullrich, entsprechend feierte) stürmisch gerufen und auch mit Lorbeer und Blumenspenden aller Art bedacht, denen sich schließlich gar ein silberner Lorbeerkranz anreihte, von einem etwa zehnjährigen Knaben dargebracht, welchen der überraschte Jubilar gerührt küßte — er wird an diesen seinen so wohlverdienten schönen Ehrenabend gewiß noch lange zurückdenken.

Rundschau

Oper

Dessau Die Herzogliche Hofoper bereicherte im Weihnachtsmonat ihren Spielplan zunächst durch die Aufnahme von Dellingers Operette „Don Cesar", die in prächtiger Inszene und trefflicher Rollenbesetzung bisher stets volle Häuser gemacht hat. Unter den Darstellern seien in erster Linie genannt Hanns Nietan in der Titelpartie und Marcella Röseler in der Rolle der Maritana. Der 25. Dezember brachte die Erstaufführung des „Cid" von Peter Cornelius, und zwar in der Originalgestalt, deren Wiederherstellung wir Max Hasse zu danken haben. Ob sich die Oper aus sich selbst heraus auf dem Repertoire wird halten können, steht dahin. Zu bedauern bleibt, daß sich das Interesse an der Handlung nicht bis zum Schluß zu steigern vermag. Die Schuld liegt am dritten Akte, der nach dem eminent lyrischen zweiten Aufzuge die im ersten Akte angeknüpften und fortgesponnenen dramatischen Fäden in ihrer Gesamtheit nicht wieder aufnimmt und endlich zusammenschürzt. In seiner Musik offenbart sich Peter Cornelius als der zartbesaitete, feingeistige und tiefempfindende Musiker, wie wir ihn aus seinem „Barbier von Bagdad" her bereits kennen. Wenn man die Tiefe seines künstlerischen Reichtums ganz ergründen will, so sehe man sich vor allem den wundervollen zweiten Aufzug an. Die Aufführung der Oper legte unter Generalmusikdirektor Mikoreys Führung beredtes Zeugnis davon ab, daß man allseitig mit ganzer Hingabe am Werke war. Schon die ganze äußere Ausstattung zeigte sich auf einen durchaus feinkünstlerischen, wahrhaft vornehmen Ton abgestimmt. Dieselbe Pracht und Stilechtheit bewunderte man auch an den Kostümen. Unter allen Darstellern bewegte sich Anni Gura-Hummel in der ebenso umfangreichen wie schwierigen Partie der Chimene dank ihrer starken künstlerischen Gestaltungskraft, die in gesanglicher und darstellerischer Beziehung mit sich fortriß, auf überragender Höhe. Auch Franz Reisingers sei als Cid lobend Erwähnung getan, obgleich vieles bei ihm mehr posiert als natürlich erschien. Die sehr schwierigen Chöre verrieten eifriges Studium und zeigten Sicherheit und Wohlklang. Ganz Hervorragendes bot von neuem die Herzogliche Hofkapelle. Wiederum eine Erstaufführung vermittelte der 1. Februar, an dem Hector Berlioz' „Benvenuto Cellini" in Szene ging. Starkes Interesse erregt schon die Handlung, die in klarer Gliederung und logischer Entwicklung uns einen tiefen, umfassenden Blick hineintun läßt in die wunderbare Zeit der italienischen Renaissance mit ihrem buntbewegten, kraftgeschwellten, reich pulsierenden Leben. Wie in allen Künstlerschöpfungen Hector Berlioz', so offenbart sich auch in der Musik zu Benvenuto Cellini ein Reichtum der Phantasie, eine Tiefe des Empfindens, eine Kraft des Formens und Gestaltens, die uns in den kühn und weit geschwungenen melodischen Linien, in der Vielgestaltigkeit der Rhythmen in gleicher Weise entgegentritt wie in der Neuheit und Mannigfaltigkeit interessanter harmonischer Wendungen. Geradezu staunenswert ist der Reichtum und die Pracht der orchestralen Farben. Die Aufführung der Oper war in jeder Hinsicht glänzend zu nennen. Neben Leonor Engelhard in der Titelpartie brillierte Marcella Röseler als Theresa. Des weiteren seien noch lobend erwähnt Leopold Ullmann als Fieramosca und Lilly Herking als Askanio. Eine künstlerisch sehr bedeutsame Leistung schuf das Orchester unter Generalmusikdirektor Mikoreys Leitung. Aus dem sonstigen Repertoire sei noch einer wundervollen Tristan-Aufführung gedacht, mit der die Dessauer Hofoper am 13. Februar den Todestag des Bayreuther Meisters würdig feierte. Ernst Hamann

Konzerte

Barmen Das 5. Abonnementskonzert der Barmer Konzertgesellschaft war Beethoven gewidmet. Unter Richard Stroncks zielbewußter Leitung spielte das städtische Orchester einleitend schwungvoll die Coriolanouvertüre. Eugen d'Albert interpretierte nach gewohnter geistreicher Weise das G- und Es-dur-Konzert, vom Orchester feinfühlig begleitet.

Fritz Steinbach, Generalmusikdirektor aus Köln, dirigierte im Februar-Konzert des Barmer Volkschores das Bdur-Klavierkonzert von Johannes Brahms großzügig und alle Schönheiten dieses herrlichen Werkes anschaulich beleuchtend. Von musikalischer Intelligenz und einwandfreier Technik legte das Klavierspiel H. Inderans, des Dirigenten des Volkschores, beredtes Zeugnis ab. — In schöner Abgeklärtheit und feinsinnig dynamischer Steigerung erklang unter F. Steinbachs Direktion die Freischützouvertüre. Stilgemäß kam Händels 10. Konzert zu Gehör. Eine Musterleistung war der Vortrag der 5. Sinfonie von Beethoven.

Das Volkschor-Orchester hat unter seinem jugendlichen Leiter Hermann Inderan entschiedene Fortschritte gemacht; das trat im letzten Sinfoniekonzert desselben durch den hingebungs- und verständnisvollen Vortrag der „Rheinischen Sinfonie" von R. Schumann, der 10. Serenade für 2 Oboen, Klarinetten, Bassethörner, Fagotte, 4 Waldhörner und Kontrafagott von Mozart (einem gar herrlichen Werk) deutlich zutage.

Das 5. Konzert des Barmer Streichquartettes (Körner, Piper, Siewert, Fähndrich) galt F. Mendelssohn (Oktett in Es dur für 4 Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli, Werk 20) und Johannes Brahms (Sextett in G dur für 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli; Werk 36). Das Quartett war verstärkt durch die „Bergische Kammermusikvereinigung der Herren Kronenberg, Sturm, Mombaur und Luchtenberg" und gewährte einen verständnisvollen Einblick in die schöne Struktur des Brahmsschen Sex-

tettes, wie anderseits auch die einschmeichelnde Melodik des Oktettes ganz in die Erscheinung trat.

Frau Ellen Saatweber-Schlieper beschloß ihre diesjährigen, von der Gunst des Publikums fortdauernd getragenen Soireen im Verein mit dem Violinvirtuosen Willy Heß mit einem Sonatenabend, der von Beethoven (Sonate C moll, Werk 30, 2) über Johannes Brahms (zweite Sonate in A dur, Werk 100) zu Richard Strauß (Sonate Es dur, Werk 18) führte. Die letztere Sonate weist in die jüngere Zeit des Autors zurück: längere Themen tauchen auf, hier und da klingt verstohlen die weiche Melodik Mendelssohns vor. Da der Violinist nicht nur über eine schlackenreine Finger- und Bogentechnik verfügt, er auch geistig die Materie beherrscht, bereiteten die Vorträge einen reinen, ungetrübten Genuß. H. Oehlerking

Bergedorf Die zweitgrößte Stadt der hamburgischen Republik, das inmitten der Vierlande gelegene hübsche Bergedorf, ist in der Musikgeschichte durch zwei Facta bekannt: Hier wurde der einst berühmte Komponist Hasse geboren, und hier lebte in unseren Tagen der Musikgelehrte Friedrich Chrysander in stiller, fruchtbarer Arbeit. Hasses kleines Geburtshaus sieht man gleich überm Teich vor der Kirche stehen, wenn man vom Bahnhofe in die Stadt geht, Chrysanders einstiges Tuskulum aber liegt abseits, weiter östlich am Billeflüßchen. Bergedorf weiß seine Großen zu ehren. Es hat eine tätige Hasse-Gesellschaft, die letzthin zwei Musikaufführungen großen Stils veranstaltete. Es wurde beide Male „Saul" von Händel gegeben, ein Königsdrama in drei Akten, wie es offiziell bezeichnet wurde. Natürlich lag dem die Neugestaltung von Friedrich Crysander zugrunde, dessen Sohn Rudolph, der einstige Hausarzt und Geheimsekretär Bismarcks, noch auf dem Vatersitze waltet und das Lebenswerk des großen Händel-Forschers neben seiner ärztlichen Praxis weiterführt. Der Erfolg des Saul war groß, die Aufführung gut. Die hier zahlreich nötigen Solisten waren in Hamburg und Bergedorf selber gewonnen, Orgel und Cembalo durch Hamburger Meister besetzt und das Orchester von einer Militärkapelle aus Altona gestellt. Mit diesen Kräften vermochte der Dirigent, Herr Kapellmeister Grau, das Werk exemplarisch herauszubringen. Dem Unterzeichneten, der noch von Friedr. Chrysander selber zur Mitarbeit herangezogen wurde und auch mehrmals die Cembalostimme bei Aufführungen Händelscher Werke im Riedelschen Vereine in Leipzig gespielt hat, drängten sich bei Betrachtung des Konzertzettels wieder zwei Gedanken auf: erstens der, daß hier die Cembalostimme korrekt und stilvoll von jedem routinierten Klavierspieler ausgeführt werden kann und durchaus nicht des kostspieligen Aufwandes eines bestimmten Monopolisten bedarf, und zweitens der, daß man diese urdeutsche Musik immer noch mit den Geschichten des Alten Testaments verquickt. Händel paßte sein Melos genau dem englischen Bibeltexte an, vom Wortlaute des sowieso fragwürdigen lutherischen kann nichts bleiben, wenn man der in seinen Werken vorhandenen Einheit von Ton und Wort gerecht werden will: also lassen sich da anstatt der jüdischen ebensogut germanische Heldengeschichten substituieren, die dem großen Tondichter erst zu dem Deutschtume verhelfen, das seines Wesens Kern ist. Natürlich weicht diese Idee von der offiziellen Marschlinie ab, sie ist nichts weniger als chrysandersch: dennoch sei sie ausgesprochen. Wagt sich ein Verleger dran? Bruno Schrader

Berlin Zwei gut konservatoristisch gebildete Klavierspieler, Dr. Fritz Berend und Franz Dorfmüller, boten am 23. März Vorträge auf zwei Klavieren. Eine Bereicherung unseres Musiklebens bedeuten sie nicht, dazu ist ihr Spiel zu ungleichwertig und physiognomielos. Aus dem Programm heben wir Prélude, Fugue et Variation op. 18 von César Franck hervor. Danach Boieldieues Duo B dur, noch dazu mit dem Vermerk „zum ersten Male" zu spielen, verrät nicht viel Geschmack.

Ludwig Rüth stellte sich als Dirigent mit dem Blüthner-Orchester vor. Eine Novität von Albert Noelte, „Luzifer", sinfonische Dichtung für Orchester, der ein poetisch und stark empfundenes Gedicht von Paul Althoff als Programm zugrunde liegt, scheint, soviel sich nach einmaligem Hören beurteilen läßt, keine Bereicherung der modernen Literatur zu bedeuten. Der Mangel origineller Erfindung und plastischer Verarbeitung verbirgt sich hinter einer viel zu dicken und die Klangfarben des Orchesters in Einzelwirkung unterdrückenden Instrumentation, übrigens ein Kardinalfehler der Neulinge. War dieses Stück nun nicht gerade geeignet, einen jungen Dirigenten beim Publikum zu Ansehen zu bringen, so bot die Eroica Gelegenheit, ihn als umsichtigen, geschmackvollen Orchesterleiter einzuführen. Die Sinfonie war eine tüchtige Leistung, das Blüthner-Orchester hielt sich tapfer. Der Solist des Abends war Walter Meyer-Radon. Das C moll-Konzert von Beethoven und die Händel-Variationen entfalteten seine hohen künstlerischen Eigenschaften.

Chopins sämtliche Kompositionen in chronologischer Reihenfolge an sieben Abenden nacheinander vorzuführen, wie sich das Madame Riß-Arbeau vorgesetzt hat, verdient Beachtung, in erster Linie in pädagogischer Beziehung. Zwar ist sie keine ideale Chopin-Interpretin, vom Clair-obscur jener Romantik ist sie weit entfernt, aber die Musikstudierenden, die eifrig in ihren Noten lasen, haben gewiß manche Anregung mitgenommen. Die Kehrseite eines solchen Unternehmens ist, daß auch weniger wertvolle Kompositionen hervorgezogen werden, und das trübt das künstlerische Gesamtbild.

In einem letzten Klavierabend durchmaß Eugen d'Albert noch einmal alle Höhen und Tiefen künstlerischen Erlebens, er riß seine Hörer in einen Sprudel des Genießens, aus dem die Appassionata sich erhob wie ein ungeheures Gebirge im Wetterleuchten aller Leidenschaften der Welt. Vorher spielte er die C moll-Passacaglia von Bach und Beethovens Ecossaisen in eigner brillanter Bearbeitung. Nachher gab er den Karneval von Schumann, der in der höchst charakteristischen Wiedergabe des Marche der Davidsbündler contre les Philistius gipfelte, Gernsheims poetisches Tonbild Auf der Lagune und den ganz virtuos interpretierten Walzer op. 70, Nocturne und Ballade von Chopin und noch manches mehr, was die begeisterte Zuhörerschaft dem Unermüdlichen abzulocken wußte. K. Schurzmann

Elberfeld Mit einem aus 12 größeren und kleineren Nummern bestehenden Programm wartete im 3. Solistenkonzert der Konzertgesellschaft Professor Emil Sauer (Dresden) auf. Die klassische Literatur eines Gluck, Beethoven (Sonate Opus 109 in F dur), Brahms (Intermezzo Opus 117, 1) u. a. erfuhr durch den berühmten Solisten eine mehr korrekte als durchgeistigte Interpretation, während er seine echte Künstlerschaft in der Tarantella, Venezia e Napoli von F. Liszt, in der Polonäse Fis moll, Opus 47, Nokturno F dur, Opus 15, 1 von Chopin sowie in der selbstkomponierten Konzertetude Nr. 7 „Meeresleuchten" im reinsten, schönsten Lichte erglänzen und bewundern ließ. Durch die bereitwillige Zugabe von 5 Stücken erfuhr nicht nur das schon an sich zu reichhaltige Programm eine unnötige Erweiterung: es wurden auch an die Aufnahmefähigkeit und Aufmerksamkeit der Zuhörer übertriebene Anforderungen gestellt.

August Scharrers neue Sinfonie „Per aspera ad astra" wollte im 5. volkstümlichen Sinfoniekonzert nicht recht zünden. Das lag zum Teil wohl an der etwas matten Wiedergabe. Anderseits zeigt diese neue Sinfonie einen Mangel an Originalität, der sich namentlich in der Erfindung plastischer Themen fühlbar macht. Voll Geist und Humor, der dem Zuhörerkreis sich leicht vermittelt, ist die Tanzfantasie von Julius Weismann. Hanna Weddig (Köln) ersang sich mit der hübschen Arie „Hellstrahlender Tag" aus Odysseus von M. Bruch verdienten Beifall. Johann Straußens beliebter Walzer „An der schönen blauen Donau" schloß den genußreichen Abend in heiterer Stimmung ab.

Sämtliche Sonaten Beethovens für Klavier und Geige vorzutragen, kündigen die Programme der Kammermusik-

abende von Fritz Trier und Karl Ottersbach an. Der Vortrag der Sonaten Nr. 2 u. 3, Opus 30 und G dur Opus 96 zeigte, daß beide Künstler dieser vornehmen Aufgabe technisches Können und sachliches Verständnis entgegenbringen.

Das aus Emil und Hedwig Scheunich (Klavier, Geige) und Paul Ludwig-Düsseldorf (Cello) gebildete Trio vermochte den melodischen Gehalt von Schuberts zweitem Trio in Es dur nicht restlos auszuschöpfen, zur vollen Tonentfaltung kam jedoch unter ihren Händen Beethovens Trio in B dur, Opus 97.

Kurt Herold und Möbus spielten auf 2 Klavieren das neue 3sätzige Klavierkonzert in E moll von K. Herold. Das schön klingende Konzert hat klassische Form und verwendet moderne Ausdrucksmittel. Eine Aufführung nach dem Original (Orchester!) wäre dem gehaltvollen Werk sehr zu wünschen.

Im 4. Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft dokumentierte sich Elly Ney van Hoogstraten (Bonn) im D moll-Konzert für Klavier und Orchester von Johannes Brahms als hochtalentierte Pianistin. Voll Leidenschaft und edler Empfindung trug die Künstlerin 4 Tonstücke von Chopin — Ballade As dur, Etuden A moll und Gis dur, Walzer As dur — vor. Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre und Beethovens 5. Sinfonie wurden durch unser gut geschultes städtisches Orchester trefflich interpretiert.

Professor H. Zöllner führte uns seine neue Sinfonie „Im Hochgebirge", die in der „Neuen Zeitschrift für Musik" bereits öfter ausführlich besprochen worden ist, im Januar-Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters persönlich vor. Die Sinfonie hält die goldene Mitte zwischen klassischem und modernem Stil und erfuhr im Wuppertal eine warmherzige Aufnahme. Im gleichen Konzert spielte Frank Gittelson das F moll-Konzert von Lalo technisch korrekt und mit viel Temperament. Martha Zillesen sang die Arie der Penelope von M. Bruch und hob namentlich die lyrischen Stellen eindringlich hervor.

Einen italienischen Abend veranstaltete das Elberfelder Streichquartett. Das Programm verzeichnete Kammermusikwerke von Bossi, Leone Sinigaglia und Carlo Perinello. Am meisten interessierte die Sonate Opus 117 für Geige und Klavier von E. Bossi; sie ist ein formvollendetes und inhaltstiefes Werk. Hinsichtlich Originalität der Erfindung und einheitlicher Struktur fiel im Vergleich hierzu die Serenade für Violine, Bratsche, Cello Opus 33 von Sinigaglia merklich ab. Auch das Streichquartett Opus 7 Perinello entbehrt tieferer Wirkung.

Die heimische, geschätzte Klavierspielerin Frl. Bader gab einen Konzertabend, an welchem sie u. a. die „Aufforderung zum Tanz" von Weber-Tausig mit großer Bravour vortrug. Gesangreichen Ton verlieh Paul Ludwig (Cello) einem „Ungarischen Tanz" von Fischer. Mit weichem, sympathischem Alt sang Elisabeth Arnold-Barmen Lieder von Ramrath und Gretscher. Die Violinbegleitung einer Händelschen Arie führte A. Dettmann exakt und stilgemäß aus. Frl. Bader und A. Dettmann trugen César Francks Sonate für Geige und Klavier gefühlvoll vor. Karl Ottersbach und Toni Kant Norbert spielten Mozarts Sonate in D dur für 2 Klaviere mit durchgeistigter Auffassung und feinfühliger Tongebung. Das Larghetto aus dem Violinkonzert des einheimischen Komponisten Georg Rauchenecker fand durch Fritz Fries eine hervorragende Darstellung.

Eine zahlreiche Gemeinde versammelte die bekannte und beliebte Altistin Frl. Therese Funk (Charlottenburg) an ihrem Liederabend um sich. Besondere Anerkennung verdient die geschmackvolle Liederauswahl; sie berücksichtigte mit Fleiß die verschiedensten Richtungen und verzeichnete seltener gehörte Sachen von Gluck, Clara Schumann, kleinrussische und spanische Volkslieder, altjapanische Lieder, Lieder von Debussy, M. Schillings. Dank eines trefflich geschulten, umfangreichen Organs und hochausgebildeter Vortragskunst wurde die zahlreiche Liederreihe ohne Ermüdung der Stimme eindringlich und stilvoll zu Gehör gebracht und der Sängerin lebhafter Beifall gezollt. Der hochtalentierte Kammervirtuose Hans Blume-Düsseldorf brachte durch den temperamentvollen Vortrag der Sonate für Violine und Klavier (H. Flohr-Düsseldorf) von Tartini und Soli von Händel, Pugnani, Sarasate, Chopin und Sauret in das gediegene Programm erwünschte Abwechslung.

H. Oehlerking

Freiburg i. B. Abschließend zu meinem hier vorangegangenen Bericht aus „Klein-Venedig", wie die Freiburger ihre Stadt gern genannt hören, mögen einige kurze Nachbesprechungen ergänzend gebracht werden. Der begabte heimische Pianist Herr Franz Diebold veranstaltete sein Klavierkonzert mit sehr günstigem künstlerischen Erfolg; der Künstler wird in einem der Sinfoniekonzerte ein Klavierkonzert eigener Komposition zum Vortrag bringen. Mit entsprechender geistig vertiefter Auffassung sang Frl. Ella Becht in ihrem gut besuchten Liederabend. Karl Flesch, der tüchtige Violinmeister, ist noch von den Künstlerkonzerten her in bester Erinnerung. Diesmal spielte er im Sinfoniekonzert meisterhaft das A dur-Violinkonzert von Mozart und ebenso die Chaconne von Seb. Bach. Das Orchester war in der Pastoralsinfonie sehr gut.

Über Brahms, insbesondere über seine Bedeutung im Volksliede, hielt in der Freien Kunstvereinigung Herr Dr. v. Graevenitz einen Vortrag, zu dem namhafte hiesige Kunstkräfte die musikalisch-gesanglichen Illustrationen beigetragen haben. Zwei Künstler von der vornehmsten Art: Edouard Risler und Edmond Clement, gaben im Museum ein Konzert, das als Eliteabend anzusehen war. Rislers vollendete Klavierkunst, seine große musikalische Begabung, kamen auch diesmal zur vollen Geltung. Das gleiche soll von seinem Partner gesagt werden, der sich als eleganter, musikalisch-gediegener Interpret in einer Reihe von Sangesvorträgen betätigt hat. Es war ein hoher Genuß, diesen vornehmen und vollendeten Kunstleistungen folgen zu können. Der Liederabend der Sängerin Frl. Margarete Gaede stand im günstigen Zeichen des soliden Könnens und eines schönen Erfolges. Namentlich in der Schlußnummer, „Judiths Siegeslied" von H. van Eyken, zeichnete sich die Konzertgeberin durch eine dramatische Auffassung aus, die eine Illusion des Szenischen wesentlich förderte. Nach dem Keller-Trio spielten im 3. Künstlerkonzert Julius Weismann und Anna Hegner. Die trefflichen Leistungen beider sind zu akkreditiert, als daß sie noch eines besonderen Lobes bedürfen sollten. Eine Frage: Wie steht es eigentlich um die Aufführung der Weismannschen Kantate für Sopransolo, Chor und Orchester „Macht hoch die Tür" durch den Freiburger Chorverein, der einen so ausgezeichneten heimischen Komponisten, dessen Werke auswärts große Anerkennung finden, unbedingt in seinen Konzerten berücksichtigen müßte. Die erwähnte Kantate ist bereits in 25 Städten, darunter Brüssel, Köln, Hamburg u. a. zur Aufführung gebracht worden. Sonach käme es hier von seiten des Chorvereins nicht auf ein Experiment an, sondern es würde sich um die Aufführung eines mit Erfolg gekrönten Werkes handeln, um die Berücksichtigung eines begabten Tonkünstlers, der als Berufener vollen Anspruch darauf erheben darf.

Ein guter alter Bekannter, Burmester, stellte sich auch in dieser Saison als Konzertgast ein. Sein Abend war, wohl der verschiedenen gesellschaftlichen Veranstaltungen wegen, etwas schwächer besucht als im Vorjahre. Dessen ungeachtet spielte Burmester schön wie immer, insbesondere gilt dieses Lob der Beethoven-Sonate (op. 30, A dur), deren Adagio in klangschöner Wiedergabe einen erlesenen Interpreten in Burmester gefunden hat. Der Pianist Carl Friedberg wirkte intensiv durch den geistvollen Vortrag Beethovenscher Klavierwerke; besonders hervorzuheben wäre die Wiedergabe der großen Sonate in E dur.

Nun wenden wir uns wieder dem Orchester zu, das im 4. Sinfoniekonzert ein reichhaltiges Programm absolvierte. Es kamen Orchesterwerke von Tschajkowsky (Romeo und Julia-Ouvertüre und die Sérénade melancolique) und von Ant. Dvořák: „Aus der neuen Welt" zu Gehör; Frl. Edith v. Voigtländer spielte mit Bravour und elegant das brillante Concerto II

(in D moll) von Wieniawski. Das zweite Konzert des Chorvereins bot einen „Romantischen Abend"; der Chor hatte mit etlichen Nummern Erfolg und Beifall. Das dritte Konzert wird eine Wiederholung der Matthäuspassion bringen; im vierten soll die „Zerstörung Jerusalems" von Klughardt herausgebracht werden. Es wäre hier noch die Erstaufführung des „Parsifal" zu registrieren. Das Freiburger Stadttheater hat als erstes in Süddeutschland Wagners Werk aufgeführt. Den Mitwirkenden gebührt für ihre sorgfältig ausgearbeiteten Leistungen ein ehrlich verdientes Lob. Kapellmeister Starcke erwies sich auch hier als bewährt tüchtiger Orchesterleiter; das Vorspiel, die übrigen reininstrumentalen Partien kamen sehr gut heraus, und auch im szenisch begleitenden Teil stand das Orchester auf der Höhe seiner Aufgabe. Intendant Dr. Legband zeigte sich hier als Theaterpraktiker mit künstlerischem Geschmack.

Victor Em. v. Mussa

Hagen (Westfalen) Im 4. Städt. Sinfoniekonzert gelangten unter dem Städt. Kapellmeister Pelz Werke von Rüfer (Sinfonie F dur Op. 23), Wagner (Siegfried-Idyll), Goldmark (Ländliche Hochzeit) und Brahms (Violinkonzert D dur) zum Vortrag. Das letztere spielte Frl. Kitzig-Köln mit starkem Temperament und weit entwickelter Technik, die noch eines Ausgleichs bedarf, bei der jugendlichen Künstlerin nur eine Frage ganz kurzer Zeit. Mit dem 5. Sinfoniekonzert schließen die städt. Konzertveranstaltungen im Schauspielhause, da im nächsten Jahre die neue Stadthalle hierzu zur Verfügung steht. Herr Hofkapellmeister Laugs hatte dies letzte Konzert ganz besonders bemerkenswert gestaltet, indem er in demselben eine Übersicht der verschiedenen Kunstepochen gab von Cherubini bis R. Strauß. Der Solist, Konzertmeister Bornemann (Hagen), spielte das Violinkonzert D dur von Mozart mit den Joachimschen Kadenzen. Der Künstler hat in den letzten Jahren einen überraschenden Aufstieg genommen. Zwei intime Konzerte des Städt. Kapellmeisters Pelz am 20. Februar und 18. März reihten sich obigen Konzerten würdig an. Sie brachten Werke von Grétry, Bach, Mozart, Schubert, Grimm, Gluck und Beethoven in stilgerechtem, sehr eindrucksvollem Vortrag. Als Solisten ließen sich in den beiden letzten Konzerten hören: die Sopranistin Frl. Martha Romberg (Hagen), die mit hübschem Material Brahmssche Lieder sang, und der junge Geiger August Seidemann (Hagen), dessen großer leidenschaftlicher Ton und weit gediehene Technik ihm eine gute Zukunft verbürgen. Häufigeres Auftreten wird ihm noch mehr Sicherheit und Ausgleich der Stimmungen verschaffen. Das Städt. Orchester hat mit dem Fortschreiten der Kunstansprüche Hagens gleichen Schritt gehalten und ist ein Kunstkörper geworden, den man nur mit Freude hören kann. Es ist daher auch in weiter Umgebung Hagens zu den dortigen Kunstveranstaltungen sehr begehrt.

—m—

Kattowitz Etwas lebhafter als die erste Saisonhälfte gestaltete sich die zweite. Als neu in unserem Musikleben sind die Kammermusikabende zu bezeichnen, die künstlerisch durchaus gerechtfertigt sind, den konzertlichen Veranstaltungen aber, die bisher traditionell in der Hauptsache nur von zwei Seiten ausgingen, einen allzu reichlichen Raum bedingen, indem die Zahl der Konzerte dadurch erheblich vermehrt wird, ein Umstand, der in einer Stadt von 48000 Einwohnern unbedingt in die Wagschale fällt. Hierzu tritt noch — leider — die eigenartige Reserviertheit unseres Publikums gegen diese Kunstgattung, und in dieser Folge läßt daher der Besuch der Abende alles zu wünschen übrig, so daß der Unternehmer tief in die Tasche greifen muß; ganz abgesehen davon, daß der Zweck der Abende — zum Besten des Konzerthausbaues — illusorisch wird. Hiermit käme ich zur Frage unseres neuen Konzerthauses, die immer akuter wird, da der einzig in Frage kommende „Reichshallensaal" trotz seiner teilweisen Renovierung schon längst nicht mehr den Anforderungen genügt, die unser wirklich ersprießliches und erfolgreiches Musikleben erfordert. Das neue schöne Stadttheater dient natürlich in der Saison Thespis, und wenn es einmal dem Theaterdirektor auf einen oder zwei Tage genommen wird, muß es sich schon um musikalische Ereignisse, wie z. B. das glänzend verlaufene Richard Strauß-Fest, handeln. Dann verlangt schon das Prestige der oberschlesischen Musikmetropole endlich einmal eine würdige Kunststätte.

Otto Wynen

Leipzig In unserm Kgl. Konservatorium haben mit der herannahenden Osterzeit die üblichen Prüfungskonzerte begonnen. Der erste Abend machte uns bekannt mit einer Anzahl teilweise recht guter Schülerkompositionen. In allen war Fleiß und tüchtige Anleitung zu spüren, in einigen auch musikalisches Talent. Hr. Rudolf Mauersberger aus Mauersberg i. S. spielte gewandt auf der Orgel eine Introduktion und Passacaglia eigener Komposition, ein geschickt gearbeitetes, wirkungsvoll aufgebautes Stück. Hr. Albert Müller aus Zittau trug ebenfalls auf der Orgel mit tüchtigem Können und gutem Geschmack Präludium und Fuge aus der Feder des Hrn. Rudolf Winter aus Schloß Moritzburg b. Zeitz vor, eine saubere, wohlgeartete Arbeit. Zwei Orchesterstücke (Nachtgesang und Morgenstimmung), komponiert von Hrn. Paul Blechert aus Plauen i. V., erwiesen sich in ihrer gerundeten Form und der klangvollen Instrumentierung als Früchte eines ernsten Studiums. Wertvoller erschienen uns Morgendämmerung und Faschingsnacht, zwei Stücke für Orchester von Hrn. Julius v. Kiß aus Nagybecskersk in Ungarn. Besonders das zweite Stück wirkte mit seinem farbenreichen Kolorit ganz eigenartig. Ein Lied für Orchester und Frauenstimme (Primavera Lontana) bot Hr. Cesare Nordio aus Triest. Seine Musik ist zwar, wie man auf den ersten Schluck spürt, kein Trunk von der Quelle, denn die Kanäle, die sein Talent speisen, sind bald zu erkennen, aber es steckt doch im Orchesterpart wie in der melodischen Linie der Singstimme mancher Reiz. Frl. Eirene Palli aus Athen sang das Lied übrigens sehr innig und klangvoll. Hr. Basilius Alexeiem aus Charkow wartete mit einer Ouvertüre auf, die technisch recht gut geraten war, und endlich ist der fünfsätzigen Suite des Hrn. Siegfried Scheffler aus Hamburg, die er selbst geschickt dirigierte, lobend Erwähnung zu tun. Das Schülerorchester hielt sich ausgezeichnet. Hr. Prof. Sitt hatte alles mit viel Mühe und Sorgfalt einstudiert.

Im zweiten Prüfungskonzert dominierte das Klavier. Zwei Schülerinnen Ruthardts machten der vortrefflichen Anleitung ihres Lehrers alle Ehre. Frl. Johanna Waldenburger aus Leipzig spielte zwei Sätze aus Mozarts Es dur-Konzert sauber und empfindungsvoll, Frl. Margarete Kuhk aus Goslar ebenso korrekt zwei Sätze aus Mendelssohns G moll-Konzert. Mit echt musikalischer Auffassung, Kraft und wohltuender Frische interpretierte der begabte v. Bose-Schüler Hr. Friedbert Sammler aus Mügeln den ersten Satz aus Rubinsteins D moll-Konzert, und die Wendling-Schülerin Frl. Hilda Bartel aus Buenos-Aires erfreute mit dem überaus schmucken, innerlich belebten Vortrage von zwei Sätzen aus dem selten zu hörenden F moll-Konzert von Henselt. Als tüchtiger, mit Manual- wie Pedaltechnik wohlvertrauter Orgelspieler zeigte zich Hr. Albert Müller aus Zittau, der einen Konzertsatz von Rheinberger bot. Eine Haydnsche Arie aus den „Jahreszeiten" sang Frl. Elisabeth Friedrich aus Zalenze in Oberschlesien mit voller, klarer Stimme und überraschend ruhig edlem Ausdruck. Der Cellist Hr. Josef Gerstner aus Petschau in Böhmen hatte als Prüfungsaufgabe das A moll-Konzert von Saint-Saëns zu spielen. Er entledigte sich dieser Aufgabe mit bestem Gelingen. Das Schülerorchester unter Hrn. Prof. Sitts Führung hatte auch an diesem Abend tüchtig zu tun und aufzupassen.

Hrn. Marix Loevensohn sind wir diesen Winter schon mal im Konzertsaal begegnet. Er gehört zu jenen wenigen Cellisten, die gefühlvoll spielen können, ohne zu scharren oder zu winseln. Sein Ton ist immer schön und edel, seine Technik hoch entwickelt. Kommt hinzu ein echt musikalisches Empfinden und ein feiner historischer Sinn, wie sein Händel- und Bachspiel bewies. So finden wir in ihm den Virtuosen und guten

Musiker in engster Verbindung; vielleicht schlägt er auch bald die Brücke, die ins Reich der Poesie hinüberführt. —

Der Pianist Paul Lutzenko, der sich im Feurich-Saale hören ließ, ist noch ein Werdender. Talent scheint da zu sein, aber es muß sich noch entfalten an der Hand guter Vorbilder und auf der Basis weiterer tüchtiger Studien, die vor allem auch auf gründlichen Bescheid in technischen Dingen bedacht sein müssen. —

Einen interessanten kammermusikalischen Abend hatte der hiesige Pianist Anatol von Roessel veranstaltet. Er ließ gemeinsam mit den Herren Hofkonzertmeister Josef Blümle (Violine), Carl Herrmann — unserm geschätzten Violaspieler vom Gewandhausquartett — und Kammermusikus Franz Schmidt einige moderne französische Komponisten zum ersten Male in Leipzig zu Worte kommen. Es gab zunächst zu hören ein unvollendetes Klavierquartett des sehr früh verstorbenen hochbegabten Guillaume Lekeu, sodann ein Klaviertrio in B von dem bekannteren Vincent d'Indy, endlich das A dur-Quartett von Ernest Chausson. Ein tieferes Eingehen in die musikalischen Einzelheiten ist nach einmaligem Hören nicht möglich, aber es kann wohl gesagt werden, daß die charaktervolle, oft eigentümliche Musik dieser interessanten Erscheinungen namentlich dem musikalischen Hörer manches Überraschende bringt. Er wird sie vielleicht weder groß noch hinreißend nennen, aber er wird bald merken, welch ein feiner Geist daraus spricht. Man muß den Herren, insbesondere Hrn. v. Roessel, sehr dankbar sein für die Bekanntschaft, die sie in künstlerischer Weise vermittelten.

Wir haben Conrad Hannß von seinem Klavierabend vor zwei Jahren her als einen Künstler von fast übertriebener, jedenfalls stärker ausgeprägter Empfindsamkeit, als er uns diesmal im Kaufhaus gegenübertrat, in Erinnerung. Diese Empfindsamkeit scheint nun einer gesunden Empfindung gewichen zu sein; zum mindesten dort, wo die von ihm gespielten Werke seinen Anlagen gänzlich entsprechen, wie die Romantik Th. Kirchners und die ihr durchaus nicht so wesensfremde Gefühlswelt Brahmsens. Was wir sonst von ihm hörten, Bachs chromatische Fantasie und Fuge und die leider viel zu selten in die Programme genommene E dur-Sonate aus op. 14 von Beethoven, waren pianistisch hochachtbare Leistungen, die nur dem Stil der Meister — besonders Beethovens — nicht durchgängig gerecht wurden.

In der gutbesetzten Alberthalle gab der Neue Leipziger Männergesangverein sein Frühjahrskonzert. Von neuem konnten wir uns davon überzeugen, daß der Verein ein Stimmenmaterial besitzt, um das es gut, zum Teil sogar trefflich bestellt ist. Nur bedarf es, natürlich besonders der in der Höhe unkultiviert singende erste Tenor, vorläufig noch der sorgsamsten Pflege, um seine Leistungen zu einem wirklich einheitlichen Gesamteindruck zu verschmelzen. Dessen wurde man vor allem inne im Vortrage der Chöre „Trutz" von Fr. Nagler und „Der Freier" von Fr. Lubrich jr., die als Uraufführungen gesungen wurden. Freilich stellen diese beiden Werke an die Sänger Anforderungen, die in keiner Beziehung zu den Texten stehen. Beiden Komponisten hat es die Hegarsche Technik angetan, doch fehlt es ihnen an ästhetischer Durchbildung: der eine verliert sich in dem gedrungenen M. Geißlerschen Gedicht „Trutz" in eine alle Wirkung verpuffende unglaubliche Breitspurigkeit, dem andern geht unter allem hohlen Pathos die gemächliche Grundstimmung der Worte G. Falkes verloren. Es ist überhaupt eine Frage für sich, ob sich dieses Gedicht zu einer Komposition für Männerchor eigne. Wenigstens hatte aber „Der Freier" den einen Vorzug, daß sich die Erzählung, wie das bei balladenartigen Kompositionen unbedingt nötig ist, ziemlich schnell abwickelte. Da die beiden Werke wie auch ein im zweiten Teil vorgetragener Chor „Die Wassersnot" von R. Wickenhauser dem Verein gewidmet sind, wird man diesem aus der Wiedergabe keinen Vorwurf machen wollen. Jedenfalls waren sie wie eine ganze Anzahl weiterer Chöre von Herrn M. Ludwig sorgsam vorstudiert worden und gingen infolgedessen recht gut zusammen. Zur Abwechslung hatte sich der Verein zwei Solistinnen gesichert, die Leipziger Sopranistin Ella Hilarius-Stepinski, die in dem von mir nur gehörten Rezitativ und Arie „Mia speranza adorata" von Mozart ihre leichte Koloratur im hellsten Licht zeigen konnte, und die Pester Geigerin Annuschka Reuß, die sich technisch von vorteilhafter Seite zeigte, aber einen Schuß Zigeunerblut vertragen konnte.

Télémaque Lambrino kam, zum letzten Male in diesem Konzertwinter, mit einem reich bedachten Programm, ohne freilich vom üblichen Schema abzuweichen. Er spielte eigentlich alle seine Komponisten mit gutem Geschmack und geistiger Reife: Beethoven (Es dur-Sonate op. 31 III), Chopin (B moll-Sonate), Schubert (Wanderer-Fantasie), Schumann (Des Abends, Grillen, Traumeswirren), Debussy (Réflets dans l'eau) und Schubert-Liszt (Erlkönig), besonders gut aber die auf große, unmittelbare Wirkungen angelegten Werke. Daß er mit dem „Erlkönig" einen gewaltigen Beifall entfesselte, war bei seiner bekannten physischen Kraft und Ausdauer selbstverständlich, ebenso selbstverständlich, daß er einige Zugaben spenden mußte.

Über das Können der Pianistin Olga Angelika Ferchow, die mit dem Windersteinorchester ein Konzert gab, konnte man sich bei diesem ersten Auftreten leider nicht klar werden, da sich die Spielerin und das Orchester nicht recht miteinander verstehen wollten. Herr M. Ludwig, der die Leitung hatte, hätte besser getan, diese an Prof. Winderstein abzutreten. So machte er sich, die Pianistin, das Orchester und die Zuhörer so nervös, daß diese beim besten Willen kein feststehendes Urteil über die Solistin sich bilden konnten. Höchstens daß man feststellen konnte, daß Fräulein Ferchow über einen leicht federnden Anschlag und sonstige gute technische Eigenschaften verfügt, und wohl auch, daß sie musikalisch beschlagen ist. Zwischen ihren beiden Nummern (Chopin: Andante spianato und Polonaise in Es dur: Liszt: Es dur-Konzert) stand ein Orchesterwerk von G. Francesco Malipiero, das „Klänge des Schweigens und des Todes" betitelt ist und hier zum ersten Mal aufgeführt wurde. Thematisch nicht gerade stark, gebärdet es sich mit impressionistischen Mitteln moderner, als es wirklich ist. Der erste Teil stellt einen Tragischen Tanz dar, der zweite die „Klänge des Schweigens" (!). Zudem beginnen die Erläuterungen jenes ersten Teiles mit den Worten: — „Da schwieg die Musik, der Rhythmus der walzenden Paare erstarrte . . ." Wie reimt sich das damit zusammen, daß gerade hier die Musik beginnen muß? Der Komponist hat sich gerade auf einen von den wenigen Gedanken versteift, die meiner Ansicht nach überhaupt nicht in Musik gesetzt werden können.

Jean du Chastain ist in der Pianistenzunft zurzeit einer, an dem man nicht viel hervorstechende Eigenschaften entdecken kann. Eine gediegene Technik, die seine ziemlich klare Zeichnung bedingt, tritt zu einer musikalischen Wohlanständigkeit, die sich aber erst zu Gefühlswärme und -tiefe ausweiten muß, ehe von wirklichen künstlerischen Erfolgen gesprochen werden kann. Der noch junge Pianist scheint aber den nötigen Ernst mitzubringen, so daß kaum daran zu zweifeln ist, daß er noch einen ansehnlichen Gipfel des Künstlertums erklimmen wird. Dr. Max Unger

Kreuz und Quer

Altenburg. Theodor Gerlach hat Text und Musik eines Bühnenwerkes „Seegespenst" vollendet, das jetzt am Altenburger Hoftheater zur Uraufführung einstudiert wird. Es handelt sich bei diesem Einakter, der gelegentlich des Ende April in Altenburg stattfindenden Musikfestes zu Gehör kommen soll, um eine „gesprochene Oper", wobei Gerlach die Grundsätze seiner „gesprochenen Lieder" auf die Bühne übertragen hat.

Berlin. In seinen nächstsommerlichen Volkskonzerten wird das Blüthner-Orchester unter der Leitung Max Wachsmanns die Entwicklung der Sinfonie von der Suite bis zur sinfonischen Dichtung zur Darstellung bringen. Der Eintrittspreis dieser Konzerte, die gleich denen des Philharmonischen Orchesters in wechselnden Lokalen in verschiedenen Gegenden Berlins gegeben werden, beträgt nur 30 Pf.

— Wilhelm Guttmann, ein Schüler Humperdincks, hat an der Neuen Oper in Hamburg mit einer komischen Oper „Die Traumprinzessin“ Erfolg gehabt.

— Louis Dumack, ein markanter und einst viel genannter Berliner Komponist und Lehrer, starb im 72. Lebensjahre. Seine deutschen, auf dem Boden Webers und Lortzings stehenden Opern „Signor Luzifer“, „Hans der Pfeiffer“ (nach Hauffs Lichtenstein) u. a. vermochten nicht durchzudringen, da sie durch den Wagnerismus überholt wurden. Ebenso sind seine Lieder veraltet. Der Verstorbene war gleichwohl als Musiker wie als Mensch hoch geschätzt.

— Die weniger durch ihre Leistungen als durch ihre Beziehungen zu Liszt bekannte Pianistin Lina Schmalhausen will einer Annonce zufolge ihre Andenken an den Meister (Briefe, Manuskripte, Noten, Bilder usw.) verkaufen. Es wäre schade, wenn dieses wertvolle Material einzeln verzettelt würde und nicht geschlossen in den Bestand eines der einschlägigen Museen käme. Vielleicht interessiert sich ein Mäcen für die Sache. Adresse: Berlin W. 30, Landshuter Str. 28.

— Unser Mitarbeiter Arthur Neißer ist mit der auf Quellenforschung beruhenden Vorarbeit zu einer noch fehlenden Biographie Jacques Offenbachs beschäftigt, die von der Berliner Schlesischen Verlagsanstalt (vorm. Schottländer), der jetzigen Inhaberin des Bücherbestandes des einstigen Harmonieverlages, herausgegeben werden wird.

— Dem Bibliothekar an der Kgl. Bibliothek in Berlin Dr. Philipp Losch, der seit der Begründung der „Deutschen Musiksammlung bei der Kgl. Bibliothek“ (1906) an dieser beschäftigt ist, ist der Titel Professor verliehen worden.

— Die in Operettentheatern, Variétés und Kabaretts beschäftigten Kapellmeister haben sich zu einem Kapellmeister-Verband zusammengeschlossen. Der Verband bezweckt die Vertretung der wirtschaftlichen Interessen der Kapellmeister. Es soll eine Zentralstelle in Berlin eingerichtet werden für Auskunft und Stellenvermittlung. Ferner will der Verband des Urheberschutzes wegen mit Dichtern und Komponisten Hand in Hand gehen. Der Sitz des Verbandes ist Berlin Vorsitzender ist Kapellmeister Paul Hühn (Friedenau).

Davos. August Scharrers Dmoll-Sinfonie „Per aspera ad astra“ wurde hier am 30. März unter Leitung von Kapellmeister Franz Ingber zur Erstaufführung gebracht und mit großem Beifall aufgenommen.

Dresden. In der Pädagogischen Musikschule fand die Uraufführung eines Liederzyklus für Soli und Chor mit verbindendem Text „Das Volkslied oder der Sängerwettstreit“ sehr beifällige Aufnahme. Die feinsinnige Dichtung entstammt der Feder des Dresdner Dichters Hermann Weise. Ernst Böttcher, Kirchenmusikdirektor in Leipzig, hat die Dichtung in ein anmutiges musikalisches Gewand gekleidet. In charakteristischer Form läßt er das Kirchen-, Vaterlands-, Minne-, Kunst- und schließlich das Volkslied solistisch und im Chor auftreten. In das Volkslied „Wenn man sein Liebstes scheiden sieht“, dem der Dichter den Preis zuerkennt, hat auch der Komponist eine ganze tiefe Seele gelegt. Auch die übrigen Teile des Liederzyklus bieten wertvolle musikalische Gedanken.

Essen. Beim diesjährigen Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikervereins (vom 22. bis 27. Mai in Essen) finden drei Orchesterkonzerte, zwei Kammermusiken und zwei Opernvorstellungen statt. An Neuheiten gelangen u. a. zur Aufführung: Theodor Huber: Orchesterscherzo, Otto Naumann: „Die Handwerksburschen“ für Bariton und Orchester, H. Unger: Tondichtung „Erotikon“, H. Thiessen: 2. Sinfonie, O. Schreck: Chorwerk „Dithyrambe“, E. Blanchet: Konzertstück für Klavier und Orchester, S. v. Hausegger: Natursinfonie, J. Kopsch: Ouvertüre „Komödianten“, W. Braunfels: Orchesterlieder, F. Schmidt: Sinfonie Es dur. In den Kammerkonzerten sind W. Schultheß (Klaviervariationen), L. Rottenburg (Lieder), J. Haas („Grillen“ für Violine und Klavier), A. Jemnitz (Orgelsonate mit Altsolo), E. Lendvai (Gesänge für Frauenchor), G. Rüdinger (Orchester-Serenade), E. Matthiesen (Ballade „Leonore“ für Bariton) vertreten. Die beiden zur Uraufführung kommenden Opern sind „Ratcliff“ von Volkmar Andreae (im Duisburger Stadttheater) und „Dandolo“, komische Oper von Rudolf Siegel (im Essener Stadttheater).

— Erwin Lendvais Chorsuite „Nippon“ wird auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest in Essen vom Obsnerschen Frauenchor aufgeführt.

Herne. Die Konservatorien in Herne und Recklinghausen wurden im verflossenen Schuljahr (Ostern 1913/14) von 454 Schülern besucht. Das neueingerichtete Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern nach den Vorschriften des Direktorenverbandes deutscher Konservatorien und Musikseminare wurde von 6 Schülern besucht. Gleichzeitig wurde eine Seminarübungsschule für Klavier- und Violinunterricht, in der die weit vorgeschrittenen Schüler des Seminars unter Aufsicht des Direktors unterrichten, eingerichtet.

Johnsdorf (im Erzgebirge). Hier hat sich ein Ausschuß gebildet, um an der Neuschänke im nahen Hammer ein würdiges Erinnerungszeichen an Gluck anzubringen. Gluck, der in Weidenwang in Mittelfranken geboren wurde, kam schon als dreijähriges Kind mit seinen Eltern nach Böhmen und nannte immer das Erzgebirge seine Heimat und dessen Bewohner seine Landsleute. Als 33jähriger Mann kehrte er nach langen Reisen durch Italien, Frankreich, England und Deutschland im Jahre 1744 in seine Heimat zurück, um sein väterliches Erbe, die Neuschänke in Hammer, zu übernehmen. Die Neuschänke war damals ein Freigut, dem zwei Häuser frondienstpflichtig waren und mit dem auch ein Gasthaus und eine Fleischerei verbunden waren. Gluck verkaufte das Gut 1748.

Kolberg. Hier soll zu Pfingsten ein Pommersches Provinzmusikfest abgehalten werden. Es ist so geplant, daß am 1. Juni Joh. Messchaert einen Löwe-Abend singt, am andern Tage eine Abteilung des Berliner Domchores mit dem Domorganisten Irrgang ein Kirchenkonzert gibt und dann zwei Sinfoniekonzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters folgen.

Köln. Humperdincks neue Oper „Die Marketenderin", Text von Robert Misch, soll noch in dieser Spielzeit am Operntheater in Köln die Uraufführung erleben.

Mailand. Im Scalatheater fand die dreiaktige Oper „Don Juans Garten" von Alfono bei ihrer Uraufführung lebhaften Erfolg. Es handelt sich um eine interessante Variierung des Don Juan-Motivs, das Ettore Mosihino die Anregung zu einem ergreifenden Drama eingegeben hat. Die Musik Alfonos folgt den modernen deutschen und russischen Komponisten und ist stellenweise von starker dramatischer Kraft.

Nürnberg. Der vor kurzem als Leiter des hiesigen Lehrergesangvereins berufene Kapellmeister August Scharrer (Baden-Baden), der in letzter Zeit wegen der zahlreichen Aufführungen seiner D moll-Sinfonie „Per aspera ad astra" vielfach genannt wurde und sich als Komponist eines achtunggebietenden Namens erfreut, hat sich hier durch dreimalige Aufführung der „Schöpfung" äußerst vorteilhaft eingeführt. Die hiesige Presse berichtet übereinstimmend von einer Glanzleistung.

Paris. Demnächst wird in der Opéra Comique die Uraufführung von Raoul Pugnos hinterlassener Oper „Die tote Stadt" stattfinden.

Regensburg. Kapellmeister H. Ph. Hofmann führte im hiesigen Musikverein mit ausgezeichnetem Erfolg das Requiem von Verdi auf. Die Kräfte bestanden aus dem Damengesangverein, dem Liederkranz, dem auf 60 Musiker verstärkten Theaterorchester und dem Frankfurter Vokalquartett Bellwidt, Aschaffenburg, Kühlborn, Schüller.

Salzburg. Robert Hirschfeld, der bekannte Musikschriftsteller und künstlerische Beirat des Salzburger Mozarteums, dessen Direktorium er angehörte, ist in Salzburg plötzlich gestorben. Hirschfeld, der 1858 geboren wurde, stammte aus Mähren. Er studierte in Wien, wo er später auch als Lehrer für Musikästhetik am Konservatorium und als Musikschriftsteller erfolgreich wirkte. Haydns „Apotheker", Mozarts „Zaïde" und Schuberts „Vierjähriger Posten" wurden von ihm für Neuinszenierungen bearbeitet.

Wien. Zum 40jährigen Gedenktage der „Fledermaus" ist im Verlag Josef Weinberger in Wien und Leipzig eine Festausgabe des Textbuches der Operette erschienen, das ein Bild des Komponisten aus dem Jahre 1874, den ersten Theaterzettel, die Bilder der ersten Darsteller des Werkes und Beiträge von Weingartner und Kienzl enthält.

— In der Hofoper hatte die Uraufführung von Franz Schmidts Oper „Notre Dame" sehr großen Erfolg. Bericht im nächsten Hefte.

Zerbst. Der hiesige unter der Leitung des Herzogl. Musikdirektors Preitz stehende Oratorien-Verein brachte am 24. März Max Bruchs „Odysseus" in vortrefflicher Weise zu Gehör. Chor und Orchester (Kapelle des Anhalt. Infanterie-Reg. aus Dessau) sowie Solisten (Frau Schauer-Bergmann-Breslau, Herr Martin Oberdörffer-Leipzig, Frau Hühne, Frau Marg. Preitz und Herr Dr. Wille aus Zerbst) wetteiferten, um die Schönheiten des immer noch in Jugendfrische dastehenden Werkes herauszubringen. Ein voller Erfolg krönte die in allen Teilen ausgezeichnet vorbereitete Aufführung. —n—

Zwickau. In der Zwickauer Pauluskirche brachte am 29. März Kantor Maschner die Festmotette „Osterfeier" für Solostimmen, 2 Kinderchöre, Orgel und 4 Trompeten, von Paul Gerhardt zur ersten Aufführung. Die glänzende Wiedergabe (die zwei Chöre waren auf 250 Sänger verstärkt, und die Orgelpartie wurde von dem Komponisten selbst ausgeführt) hatte einen großen Erfolg. In demselben Konzert dirigierte Gerhardt sein „Bald, bald Frühlings Anfang" („Vöglein im kalten Winter" op. 101), das 1913/14 eine Reihe von Aufführungen in Leipzig, Chemnitz, Cainsdorf b. Zwickau, Schleiz usw. erlebt hat. Ferner wurde in einem Kirchenkonzert in Cainsdorf b. Zwickau am 22. März Paul Gerhardts „Geistliche Hochzeitsmusik" für Orgel, Solo und Chor zum ersten Male vollständig aufgeführt.

— Am 30. März fand die 2. Aufführung von A. Ennas „Mutterliebe" unter stärkstem Beifall statt. Der anwesende Komponist wurde sehr gefeiert. Die Ausführenden waren: Herr Kgl. Musikdir. Vollhardt, der a cappella-Verein, der Lehrergesangverein und das Philharmonische Orchester.

Aufruf zur Errichtung eines Erinnerungsmales für J. J. Quantz

Vor 140 Jahren, im Juli des Jahres 1773, starb zu Potsdam Johann Joachim Quantz, Friedrichs des Großen Flötenmeister und über alles geschätzter Hauskomponist. Der Gegenwart, die vor kurzem das 200jährige Geburtsjubiläum des großen Königs beging, erscheint es nunmehr als schöne Pflicht, auch das Andenken dieses Mannes zu ehren, dessen Name mit dem des königlichen Flötenspielers zu Potsdam unlöslich verknüpft bleiben wird. Quantz, der Ahnherr der modernen Flötenvirtuosität, ist auch als Komponist noch nicht ganz vergessen; in den engeren Kreisen der Flötisten werden seine Sonaten und Konzerte bis heute geschätzt und verwendet. Von unvergänglicher Bedeutung ist aber der Meister durch seinen „Versuch einer Anweisung, die Flöte Traversière zu spielen", der, unter unscheinbarem Titel eine erschöpfende Vortragslehre bergend, der beste und der unentbehrlichste Führer für alle die Musiker ist, die mit der Praxis und dem Stil der Bach-Händel-Zeit vertraut sein wollen. Der Ton und der Gesichtskreis dieses Buches werfen ein helles Licht auf den Geist und die Art der Männer, die der Ehre gewürdigt wurden, mit dem großen König musikalisch zu verkehren.

Mit Freude und Genugtuung ist daher die Anregung zu begrüßen, diesem gut deutsch gesinnten Musiker und Erzieher in seinem Geburtsort Oberscheden ein Erinnerungsmal zu setzen. Da das Geburtshaus nicht mehr steht, ist die Errichtung eines schlichten Brunnens in Aussicht genommen. Der geeignete Platz ist bereits erworben worden, ebenso hat sich der aus einem Nachbarorte von Oberscheden stammende Professor Eberlein zur Ausführung des bildhauerischen Schmucks bereit erklärt. Nunmehr gilt es, die erforderlichen Mittel zusammenzubringen.

An alle deutschen Musiker und Musikfreunde ergeht die Aufforderung und Bitte, sich daran zu beteiligen und Geldspenden dem Schatzmeister, Kantor Brüggemann in Oberscheden (Kreis Münden), zugehen zu lassen.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 11. April, nachmittags 1/2 2 Uhr

J. S. Bach: Choralvorspiel: „Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod wohl überwand". J. S. Bach: „Brich entzwei, mein armes Herze". G. P. da Palestrina: „Was habe ich dir getan, mein Volk?" J. S. Bach: Choralvorspiel: „Christ, du Lamm Gottes". G. Schreck: „Wir danken dir, Herr Jesus Christ". J. S. Bach: Choralvorspiel: „Wir danken dir, Herr Jesus Christ". J. S. Bach: „Kommt wieder aus der finstren Gruft".

Das nächste Heft erscheint am 23. April; Inserate müssen spätestens Montag, den 20. April, eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 17

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 23. April 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

„Zwei Kulturen der Musik"

II.

Durch die Wissenschaft geht heute an manchen Stellen ein Zug gegen Werturteile. Und darin ist nicht durchaus eine Art Kraftlosigkeit, Flachheit, Charakterarmut zu erblicken. Vielmehr spricht sich häufig darin die bittere Erkenntnis aus, daß ein allzu häufiges, allzu sicheres und rasches Beurteilen der Erscheinungen an der vollen Erkenntnis dieser Erscheinungen hindere. Der Blick, den wir auf das im vorhinein abfällig Beurteilte werfen, ist nicht ungetrübt, nicht eindringlich, das individuell Bevorzugte täuscht uns leicht Werte vor, die dem kühlen Betrachter als solche nicht vorhanden zu sein scheinen. Endlich kommt es in 99 von 100 Fällen niemand darauf an, zu erfahren, was dieser oder jener Verfasser besonders liebt oder ablehnt, sondern allein darauf, was er zu dem Gegenstand zu sagen hat: in der Häufung der Werturteile liegt eine gewisse Aufdringlichkeit, eine gewisse Unsachlichkeit, eine Gefahr für den Stil eines Buches. Dieser Gefahr, die für ein Buch über Kunst doppelt groß ist, weil auf diesem Gebiet individuelle Urteile und Täuschungen doppelt leicht auftreten, ist Halm durchaus nicht entgangen. Er wird mit seinen Werturteilen viele abstoßen, welche seine sachlichen Darlegungen sonst mit Gewinn lesen würden. Er scheint nur allzuoft seine Urteile aus der Sachbetrachtung zu erschließen, wo er sie in Wahrheit aus sich selbst hat, und darin liegt der unvorteilhafte Unterschied seines unruhigen Buches gegen Wölfflins, im Ziel ihm verwandtes, klassisches Werk von der klassischen Kunst.

So ist es z. B. mit dem Schluß, den Halm zieht aus seiner Betrachtung des Zustandekommens und Organisiertseins eines musikalischen Werkes. Er schließt, daß eben diese Tatsache des Organisiertseins — die Hauptsache sei, und macht so die Physiologie zur Psychologie, ja zur Weltgeschichte und Soziologie. Seine Vorliebe für das innere Wesen musikalischer Bildungen ist aber ganz individuell bedingt, seine Kompositionen beweisen dies am besten. Und mit all solcher Vergötzung der Form — unglücklicherweise muß das armselige, abgegriffene Wort Form wieder herhalten, um das höchste Ziel dieser Kunstreligion zu umreißen — wird die Tatsache nicht aus der Welt geschafft, daß die Kunst ein soziales Phänomen ist, daß sie nicht allein eine geistige, metaphysisch erfaßbare Funktion ausübt — im Sinne des Eroberns gewisser vorher unerkannter Werte durch Gestaltung —, sondern daß sie Lebenswerte vermittelt und vermitteln will. Die neunte Sinfonie Beethovens kann ich so „verstehen", wie Halm es will: indem ich die Funktion jedes einzelnen Taktes einzeln und jeder größeren Einheit im Ganzen erfasse als sinnvoll in bezug auf rhythmische, harmonische, thematische und sonstige Durcharbeitung. Aber am Ende ist es dem einsamen Manne, der dies alles schrieb, nicht auf diese Konfiguration von Funktionen angekommen und auch nicht auf die „objektive Musik" oder „das Geistige" im Leben, sondern mehr auf eben jene Aufwühlung, nach der man die Größe des Kunstwerkes so häufig bemißt. Und wer diese in voller Intensität mit nach Hause bringt und in seinem Lebenszusammenhang fruchtbar verwertet, hat Beethoven vielleicht besser „verstanden", als der l'art pour l'art-Ästhetiker zugeben mag, besser, obwohl er von der Art, wie der Eindruck in ihm zustande kam, vielleicht nichts wußte. Deswegen vermag ich auch einer vollständigen Ablehnung des dichterischen Poetisierens der musikalischen Entwicklung nicht beizustimmen. Allerdings ist es verfehlt, wenn die dabei gebrauchten Bilder sich widersprechen oder ausschließen, noch verfehlter, wenn sie offenbar dem rein musikalischen Verlauf nicht angepaßt ist und etwa für die Tatsache der Wiederholung eines Satzes schlechterdings kein Äquivalent in sich tragen. Dies zugeben, heißt natürlich fast allen vorhandenen Poetisierungen das Todesurteil sprechen. Aber auf Grund der Erkenntnisse, welche Halm sucht und zu beträchtlichem Teil gefunden hat, ließe sich wohl eine poetische Deutung denken, welche ohne Gewaltsamkeit und innere Widersprüche wichtige Dienste leistete.

Diese Erkenntnisse, von deren wertvoller sprachlicher Form die Rede bereits war, beziehen sich also auf das Wesen der Fuge und ihrer Diktion (S. 147—251) und auf das der Sonate und ihres organischen Aufbaus (S. 1 bis 140). Halm vermeidet hier die — seinem philosophischen Denken, wenn von einem solchen gesprochen werden darf, näherliegende — deduktive Methode. Er gibt nicht Definitionen, sondern Analysen. Und in diesen liegt der unanzweifelbare, schlechthin einzigartige Wert seines Buches. Denn mit der Analyse dessen, was Musiklehre und Laienschaft bisher als letzte Tatsachen hingenommen haben, unfähig, es auf tiefere Bezogenheiten zurückzuführen, ist eine musikalische Kulturtat geschehen. Wir haben harmonische Analysen gehabt, z. B. die glänzenden, schon funktionell verstandenen Joh. Schreyers,

wir haben rhythmische in sehr bescheidenem Umfang und thematische in beträchtlicher Oberflächlichkeit gehabt. Halm gibt mehr als alles dies und in tieferem Verstande. Es ist ganz außerordentlich, was er den kleinsten Ablaufänderungen wie den eigentlichen Anlagebedingungen eines Musikstückes alles abzuhören versteht. Man denke sich einen gewaltigen höchst komplizierten Maschinensaal, in dem äußerst schwierige Mechanismen hergestellt werden. Halm weiß über die Mechanismen einiges, über die Maschinen viel, selbst über ihre kleinsten Schrauben und Antriebe Bedeutsames zu sagen! Und seine Erklärungen stützen sich nicht auf Vergleiche, sondern auf eine Einfühlung in das abstrakte Spiel der musikalischen Kräfte, wie denn seine Klärworte nicht anschaulichen Bezirken, sondern der Physik, der Moral, also der Abstraktion entstammen. Er lehrt das Musikalische sehen, das längst als organisch Notwendiges und innerlich Begründetes Empfundene begreifen. Ob wir seine Wertung all der musikalischen Einzelvorgänge, eines Trillers, einer Synkope, eines Themas, einer Durchführung teilen, hängt von unserer philosophischen Stellung ab, darin wird er mit Recht viele Gegner finden. Aber ich als sein Gegner auf diesem Felde bekenne mich überzeugt und ergriffen von seiner großartigen musiktechnischen Intuition und Darstellerkraft. Das von ihm angekündigte Buch über Bruckners Sinfonie,[1]) so meine ich, wird mit dieser Vorschule zusammen die prächtigste Lehre vom Geist der Musiktechnik sein, die in unserer Zeit gedacht werden kann. Und es war wahrlich an der Zeit, daß die Musik eine solche Lehre bekam, die für die bildende Kunst und die Poesie schon öfter versucht und nicht ohne Erfolge versucht worden war. Sie ist berufen, der öden Musikästhetik unserer Tage neue Impulse zu geben oder eigentlich aus einer „Allgemein-Ästhetik anläßlich der Musik" (wie wir sie besitzen) eine Musikästhetik schaffen zu helfen; sie vermag die Musikgeschichte, die heute eine philologische, geistig untergeordnete Disziplin ist, zur Wissenschaft zu erheben, denn sie gibt ihr die Kriterien, nach denen der Historiker Werke (und Persönlichkeiten) in ihrem eigentlich musikalischen Wesen scheiden und darstellen kann; dies hat Riemann mit seinem großen, hochbedeutenden Werk bereits versucht, ohne schon die notwendigen stilkritischen Hilfsmittel in der Hand zu haben; sie wird endlich der Musikpädagogik die allerwichtigsten Dienste leisten, da man nun nicht mehr nur Regeln zu lehren braucht, sondern auch den Sinn dieser Regeln, den Wert der Kenntnisse vermitteln kann. Halms Werk erschlägt durch sein bloßes Erscheinen ein Schock alter Lehrbücher und Schulmeinungen. Freilich wird es notwendig sein, daß seine Sprache, seine Analysentechnik weiter ausgebaut werde, weiter ausgedehnt auf andere Werke; man wird die philosophische Individualität Halms aus dieser Technik ausscheiden und eine historische, lange Reihe von „kanonischen" Analysen schaffen müssen. Aber damit werden wir auch musikpädagogisch einen seit hundert Jahren notwendigen und theoretisch möglichen Fortschritt erzielt haben!

Als den wertvolleren Teil der analytischen Ausführungen Halms empfinde ich den zweiten, der von der Fuge handelt. Mit ihr verbunden ist nach Halm die eigentliche Kunst der musikalischen Diktion, die in der Sonate wieder etwas zurückgebildet erscheint. Sie behandelt er einläßlich und geistvoll in den Kapiteln „Rhythmik und Dynamik", „Symmetrie", „Kunst der Thematik". In dem ersten erörtert Halm die Art und Weise, wie ein Komponist „Bewegung herstellt und wieder abstellt". Aus diesem sei ein Satz als recht bezeichnend hervorgehoben, der als eins der mancherlei Ergebnisse der Betrachtung herausspringt: „Wo das melodische Element die Herrscherrolle an das Akkordliche abgibt, da empfinden wir, bei gleicher äußerer Bewegung, die Schwungkraft als vermindert". Dieses Kapitel bringt auch über die Verzierungen, welche die älteren Meister brauchten, Aufschlüsse, welche mancher geschichtlichen Darstellung nottäten. Deren funktionellen Wert zu erfühlen, hat uns ja eine Forschung nicht gelehrt, welche sich mit Feststellungen nach Manuskripten und Drucken begnügte. Unter „Symmetrie" kommt Halm auf die Satzbildung zu sprechen, und gleich darauf zeigt er, daß eine eigene Lehre von der „Kunst der Thematik" nicht überflüssig ist; dies Kapitel ist die Krone des Buches. Trotz so vieler reiner Werturteile weiß Halm doch einfach über die Verwertbarkeit eines Themas zu verschiedenen Zwecken, über die „Zirkulation der Beziehungen" darin, über die Psychologie des Themas wahrhaft Glänzendes zu sagen. Wie er das Thema der B moll-Fuge des wohltemperierten Klaviers durchleuchtet als eine Art Variation oder Verkörperlichung der Tonleiter, die darin unser Verständnis heimlich anleitet, die als Urform das Ganze trägt und als Rückgrat ihm Halt gibt; wie er dann die Tonleiter — gemeinhin als das Unverständlichste und Selbstverständlichste zugleich empfunden — als „Möglichkeit des melodischen Werdens, Wille zur melodischen Erscheinung" dartut, dies alles lese man nach, hier spricht der Berufenste als Künder des tiefsten Primitivsinnes der Erscheinungen.

Der Inhalt der ersten Buchhälfte besteht im wesentlichen aus zwei ausführlichen Analysen (Beethoven, Sonate D moll, Op. 31, 1. Satz und Pastoral-Sinfonie, 1. Satz). Man muß sie an der Hand der Noten nachlesen, dann werden die reichen Aufschlüsse, die Halm daraus zieht über Harmonik, Rhythmik, Thematik, Aufbau, Sprache und Geist der Sonate, dem Leser rasch lebendig werden. Entsprechend den zahlreicheren Möglichkeiten und der lockreren Sprache der Sonate sind die Ergebnisse dieses Teils nicht so fest formuliert wie die des zweiten.

Nur das Endergebnis steht scharf umrissen. In der Sonate ist „eine Fülle von Verschiedengeartetem einem Ganzen dienstbar gemacht; Über- und Untergeordnetes sowie Ebenbürtiges ist schließlich, alles zusammen, der Form selbst, der Idee der Sonate untertan; umgekehrt ist die Fugenform der Idee eines Themas, ihrer Verkörperung geweiht. Die Fuge hat mehr Struktur als Aufbau, sie gleicht eher einer gesonderten Existenz, einem Lebewesen, etwa einem Baum, wenn man konkrete Vorstellungen wagen will; sie ist die Formel einer Individualität. Die Sonate dagegen ist die Formel des Zusammenwirkens vieler Individuen, ist ein Organismus im großen, sie gleicht dem Staat".

Halm hofft, daß nach einer Kultur der Individualität (Fuge, Bach) und einer des Staates (Sonate, Beethoven) nun eine dritte Kultur kommen werde, welche die Vorzüge beider in sich vereinigt. Bruckner, so meint er, habe diese bereits erreicht. Möge es damit stehen wie es wolle — vielleicht ist es gar nicht wirklich das „Beste", Gutes aus zwei Richtungen zusammenzuschweißen —, das Verdienst dieses Buches wird dadurch nicht geringer,

[1]) Ist inzwischen bei Georg Müller in München erschienen.

daß seines Verfassers geschichtlicher Sinn vielleicht geringer war als sein musikalischer. Als ein gewaltiger Schritt zur Vergeistigung aller Musiklehre, Musikwissenschaft und Musikauffassung wird es noch lange bestehen bleiben. Wolfgang Schumann



„Notre-Dame"

Romantische Oper in 3 Aufzügen
nach dem gleichnamigen Roman des Viktor Hugo
von Leopold Wilk und Franz Schmidt
Musik von Franz Schmidt
Uraufführung im Hofoperntheater zu Wien
am 1. April 1914

Besprochen von Prof. Dr. **Theodor Helm**

Der Komponist und zur Hälfte Librettist der vorstehend genannten Oper ist einer der vielseitigsten und in jeder Hinsicht trefflichsten Musiker Wiens. Als Meister des Violoncellos trat er 1892 ins Hofopernorchester und damit in die Philharmonische Gesellschaft ein, wurde auch bald zum Professor seines Berufsinstrumentes am Konservatorium (jetzt K. K. Musikakademie) ernannt. Nebenbei hatte er sich aber auch solche pianistische Fertigkeit erworben, daß er mit Vorliebe Klavierkonzerte veranstaltete und in diesen modern instrumentierte Orchesterwerke, z. B. R. Strauß' „Zarathustra", von ihm selbst auf den Flügel übertragen, mit überraschender Wirkung zum besten gab. Und auch auf dem Gebiete der Komposition, die er bei den Brüdern Joh. Nep. und Robert Fuchs studiert hatte, errang er alsbald Erfolg auf Erfolg. 1901 wurde seine erste Sinfonie (E dur) mit dem Beethoven-Preis der Gesellschaft der Musikfreunde gekrönt und dann im nächsten Jahre zweimal sehr beifällig aufgeführt: zuerst am 28. Januar an einem Novitätenabend des Konzertvereins, dann am 23. November in einem philharmonischen Konzert. Wieder ein Jahr später und abermals als Novität der Philharmoniker schlug F. Schmidts großes „Sinfonisches Zwischenspiel aus einer romantischen Oper" (derselben, welche jetzt erst im Hofoperntheater aufgeführt wurde) — am 6. Dezember 1903 — noch entschieden durch, wobei die philharmonischen Kollegen des Autors sich am eifrigsten an den stürmischen Beifallsbezeugungen beteiligten. Und dieser Vorgang wiederholte sich gesteigert bei der geradezu sensationellen Wiener Uraufführung von F. Schmidts zweiter Sinfonie (Es dur) im zweiten Gesellschaftskonzert der laufenden Saison (3. Dezember 1913), worüber ich im Neujahrsheft unserer Zeitschrift S. 7 eingehend berichtete. In der Tat bezüglich des meisterhaften Kontrapunktes und der glänzenden, dabei immer klangschönen Orchesterbehandlung das Beste, was der Autor bisher geboten, gegenüber der ersten Sinfonie die entschiedensten Fortschritte offenbarend, wenn auch noch immer die eigentlich persönliche Note fehlt.

Wie kommt es nun, daß die schon vor 10 Jahren geschaffene Oper eines so begabten einheimischen Autors erst jetzt zur Aufführung gelangte?

Die Wahl des Textbuches, einer etwas unmodernen Sphäre angehörig, überdies schon von einer Menge Opern- und sogar einem Balletkomponisten (Pugnis „Esmeralda") stofflich abgebraucht, mag bei den verschiedenen Theaterdirektoren Bedenken erregt haben.

Als ich Ende 1903, von den Philharmonikern mit hinreißendem Elan wie von idealen Zigeunern gespielt, jenes sinfonische Zwischenspiel hörte — das wie eine ins Große ausgeführte Bearbeitung der langsamen Sätze („Lassú") aus Liszts Rhapsodien wirkte —, dachte ich mir, die Handlung der es enthaltenden romantischen Oper könne nur in Ungarn spielen. Ein zweiter „Vasall von Szigét" (à la Smareglia) oder sonst etwas spezifisch Magyarisches wäre zu erwarten, um so mehr, als ja Schmidt ein geborener Ungar ist. Zu allgemeinem Erstaunen stellte sich aber jetzt heraus, daß das der Virtuosität der philharmonischen Streicher gleichsam auf den Leib geschriebene, blendende Zwischenspiel gar nicht ungarisch, sondern eben nur „zigeunerisch" gemeint (was freilich Liszt für die Urform der magyarisch-nationalen Musik erklärte), überdies — leitmotivisch — die schöne Esmeralda aus V. Hugos Roman „Der Glöckner von Notre-Dame" angehend, die gar keine wirkliche Zigeunerin, sondern eine von Zigeunern ihrer Mutter als Kind geraubte arische Weiße ist. Und da das trotzdem so ausgesprochen ungarisch wirkende Zwischenspiel in Schmidts Oper als die eigentliche orchestrale Glanznummer förmlich dominiert — gerade wie seinerzeit das gewisse „Intermezzo" in Mascagnis „Cavalleria rusticana"[1]) — so ergibt sich schon hieraus eine befremdende Stilwidrigkeit, bezeugend, daß sich der Komponist von „Notre-Dame" doch mehr von absolut-musikalischen Prinzipien leiten ließ als von dem — leider unentbehrlichen — Dramatischen.

Nachdem der schon 1831 verfaßte Roman V. Hugos — einst vom Lesepublikum förmlich verschlungen! — wie auch die sehr wirksame deutsche Bühnenbearbeitung der routinierten Charlotte Birch-Pfeiffer der heutigen Generation wohl so ziemlich außer Sicht gekommen sein dürften, kann ich mir wohl erlauben, die Handlung der neuen Oper, wie sie sich eben in deren etwas konventionell zugeschnittenem Textbuch darstellt, ausführlicher nachzuerzählen.

Schauplatz: Paris zu Ende des 15. Jahrhunderts unter Louis XI. Weibliche Hauptperson: die schöne Esmeralda (in der Hofoper am ersten Abend Frau Gutheil-Schoder, am zweiten Frau Kiurina), der „Star" einer Zigeunerbande, zugleich eines wahren Gaunervolkes, dem trotzdem vom König ein abgelegenes Stück Paris zu förmlich souveränem Besitz eingeräumt. Esmeralda bezaubert alle Welt, namentlich aber erscheinen drei Männer von ihr erotisch fasziniert: der Archidiakon von Notre-Dame (Hr. Weidemann), den sie fürchtet, da er mit seinem düsteren Blick und schwarzen Talar immer wieder vor ihr wie das Unheil in Person plötzlich auftaucht — weiter der junge schmucke Offizier Phöbus (Hr. Maikl), den sie wieder liebt — endlich der ehemalige Student Gringoire (in der Hofoper alternierend die Herren Miller und Leuer), dessen Gattin sie geworden, aber nur, um ihn vor der Lynchjustiz der Zigeuner zu retten, in deren geheimes Versteck er — sie verfolgend — geraten. Er mußte nun aber selbst Zigeuner werden, und sie gewährt ihm nur eine Scheinehe, nahm ihm das Gelöbnis ab, sie nie zu berühren.

Zu Anfang der Oper wohnen wir einer tollen Orgie des Pariser Straßenpöbels bei, dem der König erlaubt, alljährlich am Dreikönigstag — 6. Januar — (ein Datum, das V. Hugo eigens betont, die Librettisten aber zu er-

[1]) Möglicherweise diente auch ein anderes, hier wieder spezifisch magyarisches Intermezzo Mascagnis — aus seinem „Freund Fritz" — unserem F. Schmidt zum Vorbild.

wähnen vergessen) — den Häßlichsten, den sie eben finden, als „Narrenpapst“ zu krönen. Die Wahl fällt auf Quasimodo, den buckligen Glöckner von Notre-Dame (Hr. R. Mayr) — ein Protegé des unheimlichen Archidiakonus — der sich aber mit Händen und Füßen wider die zweifelhafte Ehre sträubt. Mit Riesenkraft begabt, schlägt er seine Bedränger nieder; einen derselben förmlich zu zermalmen, wird er aber durch einen Degenstoß Phöbus' verhindert. Er empfängt eine Kopfwunde, deren Blutung indes Esmeralda sofort mit ihrem Kopftuch zu stillen sucht; gerührt sinkt er vor ihr nieder, und sie hat nun in dem wirklich abschreckend häßlichen Buckligen einen vierten, allerdings nur platonischen, aber um so treueren Verehrer gewonnen. Gegen Schluß der Szene belauscht Esmeraldas Scheingatte (der sich in Seelenqualen nach ihrem wirklichen Besitze verzehrt) ein Zwischengespräch von ihr mit Phöbus, in welchem sie letzterem das erste Stelldichein bei einer anrüchigen Wirtin verspricht. Er folgt nun den Liebenden auch dorthin und stößt bei ihrer ersten glühenden Umarmung dem Phöbus seinen Dolch in den Rücken, worauf er — ihn für tödlich getroffen erachtend — sich selbst zum Fenster hinaus in die nahe Seine stürzt. Die alte Wirtin entdeckt den Mord, bezichtigt Esmeralda desselben und eilt, die Polizei zu holen. Damit schließt der erste Aufzug.

Daß die Unglückliche wirklich verhaftet worden, erfahren wir erst zu Anfang des zweiten Aktes, wo wir sie schlafend auf einem Strohlager in einem unterirdischen Kerker finden. „Ihre Züge sind von einem schönen Traum verklärt. Der Archidiakonus steht vor ihr, lange in tiefes Sinnen verloren.“ Aus seinem Selbstgespräch erfahren wir, daß er an einen bösen Zauber glaubt, der ihn so unwiderstehlich zu der schönen „Hexe“ (denn das muß sie ja sein!) hinzieht: ihr Tod würde ihn wohl davon befreien. So kündigt er ihr, als sie erwacht, ihre nahe Hinrichtung an, die sie selbst, untröstlich über den Verlust des Geliebten, förmlich ersehnt; aber als sie weiter vom Archidiakon erfährt, daß Phöbus noch lebt, fleht sie kniefällig den Geistlichen — als ja gänzlich unschuldig! — um Rettung an; er schwankt einen Augenblick, um sie aber dann doch — neuerdings von ihren „Höllenkünsten“ überzeugt — wütend von sich zu schleudern und ihrer Verzweiflung zu überlassen.

Verwandlung. Platz vor Notre-Dame. Heller Sonnenschein. Durch das weit geöffnete Tor sieht man in das schwarze Innere der Kirche. Vor dem Tore aber steht Esmeralda im Büßergewande, eine Kerze haltend. Hinter dem Torpfeiler taucht ab und zu das Gesicht Quasimodos auf, der sich dort versteckt hält. Im Innern der Kirche wird nach und nach ein Zug von Priestern sichtbar, der sich singend dem Portal der Kirche nähert. Der Platz ist von einer zahlreichen, regungslosen Menge erfüllt. Im Innern der Kirche Chor der Priester, die sich dann unter Führung des Archidiakonus in Bewegung setzen. Über Esmeralda wird der Stab gebrochen, und als nun die bereitstehenden Henker sie ergreifen wollen, stürzt Quasimodo aus dem Portal hervor, streckt die beiden zu Boden und schleppt Esmeralda über die Stufen in das Innere der Kirche, von wo aus er sie dem Volke zeigt als nach damaligem Gesetz doch unantastbar mit den Worten: Asyl! — Asyl! — Asyl! — Die zuerst betroffene Menge stimmt schließlich jubelnd in den dreimaligen Ruf ein und preist den kühnen Retter, der zuletzt hoch auf der Galerie die ohnmächtige Esmeralda noch immer in den Armen hält, worauf der Vorhang fällt. Ende des zweiten Aktes.

Der dritte beschränkt sich auf eine einzige Szene, auf der Plattform zwischen den Türmen von Notre-Dame spielend. Esmeralda lehnt an der Brüstung und blickt in die Ferne. Es ist Nacht, der abnehmende Mond geht eben unter, und dann Tagesgrauen und Sonnenaufgang. Unheimliches Getöse aus der Tiefe — die Kirche scheint plötzlich von Bewaffneten umstellt. Gespräch Esmeraldas mit ihrem Retter und seither treuen Wächter, über die Gefahr, das Asyl zu verlassen. Als sich endlich beide doch dazu anschicken, tritt ihnen der Archidiakon, gefolgt von Soldaten, entgegen: er hat vom König die Aufhebung des Asylrechtes erwirkt, entreißt nun Esmeralda den Händen Quasimodos und läßt sie zum Galgen führen. Von unten herauf vernimmt man das wilde Geschrei des Volkes, das nun ebenso fanatisch den Tod der „Hexe“ verlangt, als es früher ihrer Befreiung zugejubelt. Quasimodo löst einen Stein von der Brüstung der Turmgalerie und schleudert ihn auf die tobende Menge hinunter, um endlich den Archidiakon — der zum letzten Male Liebesqualen empfindet — durch dieselbe Bresche hinab in die Tiefe zu stoßen. Wilder Chor aus der Ferne verkündet, daß Esmeralda gleichzeitig wirklich geendet, und Quasimodo schickt sich an, als „Glöckner von Notre-Dame“ für die Ärmste ein „Grabgeläute ertönen zu lassen, wie noch keines die Welt erschüttert“. Der Vorhang fällt.

Daß in den Zügen der Handlung dieser grausigen Mordgeschichte dankbare Operntypen vorliegen, kann nicht bestritten werden. Aber damit sie uns wirklich psychologisch interessieren sollten, müßten sie doch ganz anders behandelt sein — textlich (hier könnte schon selbst Frau Birch-Pfeiffers Drama Muster sein) — und noch mehr musikalisch. In Schmidts Oper berührt die Häufung von Greuel auf Greuel einfach abstoßend, besonders peinlich aber die unausgesetzte seelische Folterung der armen unschuldigen Esmeralda, die sowohl V. Hugo als Frau Birch-Pfeiffer schließlich durch ihren Geliebten Phöbus befreien lassen, dessen weiteres Schicksal dagegen in vorliegender Oper — ein Wort von ihm hätte Esmeralda retten müssen! — durchaus unaufgeklärt bleibt. Im ganzen ein Stoff, der etwa dem Verdi des „Troubadour“ oder „Rigoletto“ wohl verwandt gewesen wäre. Er hätte vielleicht eine minder künstlerisch vornehme, naturalistisch rohe Partitur zutage gefördert, aber gewiß eine szenisch wirksamere und melodisch eindringlichere als unser als absoluter Musiker ausgezeichneter F. Schmidt, dem für die Oper denn doch das rechte Theaterblut fehlt. Den Stil der „Notre-Dame“ könnte man etwa als eine Art Kompromiß von Wagner und Meyerbeer bezeichnen; an ersteren Meister erinnert besonders die häufige Verlegung des Schwerpunktes in das stets vollsaftig, ganz famos klingende Orchester. Wie sich aus diesem heraus das dramaturgisch einen ungebührlich breiten Raum einnehmende zigeunerische, richtiger spezifisch-magyarische Zwischenspiel nach der ersten Verwandlung geradezu zum musikalischen Höhepunkt der ganzen Vorstellung gestaltet, haben wir schon oben festgestellt. Die Idee der zahlreichen übrigen Zwischenspiele an und für sich erinnert an die „Götterdämmerung“; wenn sich bei F. Schmidt nur auch zu den stets meisterlichen Kontrapunkten und der klangschönen Instrumentation jene geniale leitmotivische Arbeit gesellte, durch welche Wagner die gegensätzlichsten Stimmungen psychologisch zu vermitteln weiß und z. B.

uns vom rachegierigen, finsteren Hagen zur einsamen, über Siegfrieds Ring sinnenden, liebenden Brünnhilde führend! Solche in die Tiefe des Herzens dringende, echt dramatische Orchestersprache wird man in „Notre-Dame" vergebens suchen. Trotzdem erscheinen doch manche Orchesterpartien wahrhaft poetisch angehaucht, z. B. die Einleitung zur Schlußszene, gleichsam ein tönender Reflex der draußen blinkenden Mondesstrahlen und zugleich die Stimmung eines schönen Traumes der armen Esmeralda wiedergebend. Man könnte hier und bei mancher anderen Stelle an Smetanas „Dalibor" denken, der offenbar eine Lieblingsoper F. Schmidts ist. Zur Illustration des Chor-Ensembles nimmt er die Farben mehr von Meyerbeer, dessen Domszene im „Propheten" vielleicht direkt — namentlich in den liturgischen Priestergesängen — auf die zweite Szene des zweiten Aktes — Esmeralda im Büßergewande — eingewirkt. Aber leider nicht mit derselben dramatischen Wucht.

Auf eigentliche Leitmotive im Sinne Wagners hat Schmidt in Notre-Dame verzichtet, er begnügt sich mit einer Art von Begleitungsmotiven (nicht gerade allzu eigentümlich erfunden), wie sie ja u. a. auch Verdi seiner Aida und Amneris zuteilt. Am vorteilhaftesten erscheint diesfalls mit wirklich liebenswürdig chevaleresker Melodik Phöbus bedacht, der nur zu rasch vom Schauplatz verschwindet und daher keinerlei tieferen Anteil an seinem Geschick im Hörer erweckt. Man scheidet überhaupt mit recht zwiespältigen Empfindungen von dem Werke. Mit größter Hochachtung vor dem rein musikalischen Können und Streben des Komponisten, mit Bedauern, daß er beides an eine so unfruchtbare Aufgabe gesetzt. Hoffentlich beschenkt er uns bald wieder mit einer großen prächtigen Sinfonie, die doch das ihm vertrauteste Kunstgebiet ist und bleibt.

Die in der Hofoper gebotene Aufführung verdient szenisch und musikalisch rückhaltlose Anerkennung. Die obengenannten Darsteller gaben sämtlich ihr Bestes, Herr R. Mayr mit seinem köstlich pastosen Baß und seiner energischen Phrasierung das Beste schlechtweg. Und wenn je unsere Philharmoniker die Bezeichnnng als das „beste Orchester der Welt" verdienten, so in der von mir besuchten ersten Wiederholung der neuen Oper am 2. April. Tags vorher bei der eigentlichen Uraufführung ist es gewiß nicht anders gewesen und sollen da die Philharmoniker stolz auf den Meister, der aus ihrer Mitte hervorgegangen, sich auf das lebhafteste an den schier überschwenglichen Beifallsbezeigungen beteiligt haben, welche den bescheidenen, dadurch förmlich überraschten Autor immer von neuem vor die Rampe riefen. An der Spitze des Orchesters stand F. Schalk, der wie schon früher in den Gesellschaftskonzerten seine ganze Kraft einsetzte für den von ihm gleichsam künstlerisch neuentdeckten trefflichen Komponisten. Eine Reihe von Vorstellungen ist schon durch das gepriesene große „zigeunerische" Intermezzo verbürgt, das jedermann wird hören wollen, wie einst jenes aus der Cavalleria rusticana. Wie lange die Zugkraft des ganzen Werkes vorhalten wird, läßt sich freilich noch nicht bestimmt voraussagen. Am zweiten Abend wurde eben nur noch das blendende Zwischenspiel stürmisch applaudiert, zu einem Hervorruf des Autors kam es nicht mehr.

Paul Heyse an Anton Bruckner[1])

nach der von Levi dirigierten Aufführung der Romantischen Sinfonie am 10. Dezember 1890 in München

Verehrter Herr Bruckner!

Als ich gestern unserem Freunde Levi mein Entzücken über Ihre vierte Sinfonie aussprach, die mich und ein zahlreiches Publikum am letzten Mittwoch im hiesigen Odeon zu enthusiastischer Bewunderung hingerissen hatte, drang er in mich, meinen Dank für dieses herrliche Werk Ihnen direkt abzustatten. Ich habe mich nur mit einigem Widerstreben dazu verstanden, da es mir als eine Vermessenheit erscheint, dem Meister einer Kunst mit einer anspruchslosen Laienempfindung gegenüberzutreten. Diesmal liegt die Sache denn doch ein wenig anders. Für die beispiellose Vernachlässigung und Verkennung, die Sie seit so langen Jahren erfahren mußten, ist es freilich keine entsprechende Genugtuung, immerhin nach so langer Kälte ein wohltuend warmes Gefühl, daß nicht nur die Kenner und Kunstgenossen in unserer guten Stadt München, sondern auch die große Masse des Publikums für Sie gewonnen wird, und wenn ich mich auch nur zu diesem letzteren rechnen darf, so haben Sie doch hoffentlich bei unserem persönlichen Begegnen im Fiedlerschen Hause den Eindruck gewonnen, daß ich zu den wahrhaft Andächtigen gehöre, die Ohr und Seele aufzutun verstehen, wenn ein Hohenpriester der Musik das Eine, was nottut, verkündet. Eine solche Andacht weckte nun aber Ihr wunderbares Werk ringsum in dem weiten Saale, wie es das nur bei den höchsten Offenbarungen des Genius der Fall zu sein pflegt, und daß ich Ihnen dies mitteilen darf, berechtigt mich einigermaßen dazu, Ihnen zu schreiben. Auch die Widerwilligen und früher Kühlgesinnten haben der imposanten Macht der drei ersten Sätze nicht widerstehen können. Wenn in vielen die Stimmung nicht ganz auf gleicher Höhe blieb, war vielleicht weniger das Werk selbst daran schuld als die menschliche Schwäche, so übergewaltige Eindrücke in beständiger Steigerung fast eine Stunde lang zu ertragen. Sie haben München neu erobert.[2]) Ihre Freunde werden dafür sorgen, daß diesem großen Siege noch viele nachfolgen. Nehmen Sie meinen innigsten Dank entgegen für einen Genuß, den ich zu den höchsten und unvergeßlichsten meines ganzen Lebens zähle. In wärmster Verehrung grüßt Sie

Ihr Paul Heyse



Henri Petri †

Mit rauher, gewaltiger Hand hat das Geschick einen der bedeutendsten Dresdner Musiker mitten herausgerissen aus erfolggesegneter Künstlerarbeit: Henri Petri ist tot. Eine schwere, rasch zur unglücklichen Krisis schreitende Lungenentzündung führte am 7. April das Ende herbei; beweint von der Gattin, von der als Sängerin aufstrebenden Tochter Helga,

[1]) Wir verdanken diesen wundervollen, beiderseits ehrenvollen Brief Herrn Prof. Dr. Theodor Helm (Wien), unserem hochgeschätzten treuen Mitarbeiter, der um Bruckner die größten Verdienste hat.

[2]) Fünf Jahre vorher (am 10. März 1885) hatte Levi Bruckners Edur-Sinfonie mit großem Erfolge aufgeführt.

von dem zur Persönlichkeit reifenden Sohne, dem Pianisten Egon, schied der Violinmeister im Beginn seines 59. Lebensjahres von den Seinen, von der Dresdner Kunstgemeinde, aus dem Kreise der Kgl. musikalischen Kapelle, mit der er in diesem Jahre die Feier seiner 25jährigen Dresdner Konzertmeisterschaft hätte begehen können.

Henri Petri stammte aus Joseph Joachims berühmter Schule, als deren anerkannter Fortpflanzer er eifrig am Werke war. Als es galt, den 75jährigen Joachim im Jahre 1906 würdig zu ehren, da vereinigten sich an die hundert Schüler des Jubilars zu einem grandiosen Joachim-Schul-Orchester, in dem lauter hochachtbare Künstler, ja zahlreiche Meister der Geige, zu schönster Kunsttat vereinigt, an den Pulten saßen: Henri Petri aber war von ihnen zu ihrem Solisten auserwählt. Nun hat es das Schicksal gewollt, daß er so rasch schon seinem Meisterlehrer ins Jenseits nachfolgen sollte.

Henri Wilhelm Petri war Holländer von Geburt. Er kam am 5. April 1856 als Sohn eines in der städtischen Kapelle zu Utrecht wirkenden Oboisten in Zeyst bei Utrecht zur Welt, bewies frühe außerordentlich regen Musiksinn und erhielt zeitig von seinem Vater musikalischen Unterricht. In der Kunst des Violinspiels, zu der er die größte Neigung hatte, unterwies ihn der Utrechter Konzertmeister Dahmen, der ihn auch im Jahre 1871 zu Joachim nach Berlin brachte. Ein ehrenvolles, mehrjähriges Stipendium des Königs von Holland ermöglichte dem jungen, tatkräftigen Künstler dieses begeisternde Studium. Nachdem Petri dann eine Zeitlang noch in Brüssel die Eigenart der berühmten belgischen Geigerschule kennen gelernt hatte, holte er sich als Einundzwanzigjähriger unter der Obhut Joachims in London die ersten großen Konzerterfolge. Nun war seine Karriere gesichert. Er ward nach Sondershausen berufen, wo er über drei Jahre Konzertmeister der Hofkapelle war, dann nach Hannover und 1883 neben Brodsky in das Gewandhausorchester der Stadt Leipzig. Hier wirkte er als Konzertmeister unter Carl Reinecke, als Lehrer am Konservatorium und als erster Geiger (neben Brodsky) im Gewandhausquartett. Auch die Bearbeitungen klassischer Violinwerke fallen zum großen Teil in die Leipziger Zeit und sind, wie auch die Originalkompositionen, in Leipziger Verlagen erschienen (Breitkopf & Härtel, J. Schuberth & Co., Fr. Kistner). Von Leipzig rief ihn 1889 die Kgl. musikalische Kapelle zu Dresden an die Stelle Johann Lauterbachs. Er ward in Dresden bald ein gefeierter Lehrer seines Instrumentes, für das er viele Bearbeitungen klassischer Werke (Bach, Mozart, Spohr, David) und auch eigene Kompositionen schuf. Das Kgl. Konservatorium zählte ihn Jahre hindurch zu seinen bekanntesten Pädagogen. Hier gründete Petri das Petri-Quartett, als dessen Führer er sich um die Pflege namentlich Beethovenscher Tonschöpfungen, aber auch der Kammermusik der Romantiker und schließlich der Modernen bis in die letzten Wochen vor seinem Tode reiche Verdienste erwarb. Weite Reisen nach Paris und mehrfach auch nach Spanien brachten ihm und seinen Quartettisten ehrenvolle Auszeichnungen.

Als Konzertmeister kam Henri Petri dem Ideal nahe. Wenn er am ersten Violinpult saß, da war er, wie es sein soll, der geistige Führer und künstlerische Erzieher seiner Kollegen. Der leitende Kapellmeister hatte an ihm die festeste, verläßlichste Stütze. Wo es galt, einer Stelle der Partitur erhöhte Geltung zu verschaffen durch schärferes Herausheben der Violinstimme in besonderer Färbung, Akzentuierung oder dynamischer Wandlung, da spornte Petri das Orchester mit unvergleichlicher Energie an. Sein Bogenstrich wurde dann zum vorbildlichen Muster. Er erstrebte mit dem Dirigenten im vollen Einsatze seiner Persönlichkeit die reine musikalischste Wirkung des Dramas.

Über den Konzertspieler und Solisten Ruhmesblätter zu breiten, ist an dieser Stelle nicht nötig. Lebt es doch noch in unserer Erinnerung, wie hinreißend er sein köstliches Instrument zu meistern wußte! Großer, edler, gesangvoller Ton, virtuose Technik einten sich in ihm mit künstlerischer Intelligenz, mit einer Vornehmheit des Auftretens, mit einem zähen, hohen Willen für die lautere Wirkung des Kunstwerkes zum imponierenden, kraftvollen Charakterbilde.

Dr. Georg Kaiser



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Wie schon letzthin angedeutet wurde, häufen sich die Berliner Oratorienaufführungen um zwei Zeitpunkte: Bußtag (November) und Karfreitag, wobei dann letzterer seinen Einfluß in der Regel über zwei bis drei Wochen ausdehnt. Das dabei abgehaspelte Repertoire erfreut sich leider seit Jahren der denkbar größten Einseitigkeit. Diesmal wurde indessen das monochrome Bild etwas belebt, indem der Kgl. Musikdirektor H. Pfannschmidt in der Dreifaltigkeitskirche die Matthäuspassion von Heinrich Schütz aufführte und somit das interessanteste Ereignis in dieser Konzertgruppe zuwege brachte. Es verdient nicht nur seines guten Gelingens wegen besondere Beachtung, sondern auch deshalb, weil das Publikum dank der Opferwilligkeit der Kirchenbehörde und des Dirigenten selber gratis daran teilnehmen konnte. Der Pfannschmidtsche Chor führte dann zweimal Bachs Matthäuspassion auf, jedesmal im überfüllten großen Konzertsaale der Kgl. Hochschule für Musik. Auch hier krönte das Werk den Meister, welch gutes Gesamturteil nicht durch jene widrigen Zufälligkeiten zu schanden wird, denen ja Aufführungen mit größtem und kompliziertestem Apparate stets ausgesetzt sind. Eher befremdete vielleicht die Tatsache, daß die Rezitative noch durch die Orgel begleitet wurden. Zwei Aufführungen der Bachschen Matthäuspassion und eine der Johannispassion brachte sodann wieder Professor Schumann in der Singakademie heraus. Sie sind jetzt an dem altehrwürdigen Institute geradeso Karfreitagsschablone geworden, wie es vorher Grauns „Tod Jesu" war, und schon trifft man Leute, die sich danach sehnen, nunmehr auch mal wieder dieses Werk zur Abwechslung zu hören, falls man sich durchaus nicht zu einem dritten, an der Stelle noch nicht gehörten aufschwingen kann. Als Professor Schumann vor ungefähr vierzehn Jahren das Regime der Singakademie übernahm, hoffte man allgemein auf eine neue, frischere Ära daselbst. Er schien denn auch neuen Wein in den alten Schlauch füllen zu wollen, mußte aber bald die Fruchtlosigkeit dieses Mühens einsehen. Immerhin ist aber unter seiner Amtswaltung das schier Unglaubliche geschehen, daß da Werke von Bossi, Sgambati und — man höre und staune — Liszt selber gewagt wurden. Der Notenschatz des Institutes ist reich. Weshalb nutzt man ihn nicht wenigstens bezüglich der alten Meister aus? Spohr, Cherubini, Berlioz (Kindheit des Herrn), Beethoven (C dur-Messe, Christus), Mozart, Schubert, Haydn, Winter, Schneider, Ferd. Hiller und viele andere könnten immerhin „ausgegraben" werden und mit ihren Werken Singende wie Hörende vor dem Verrosten bewahren. Die interessanteste und kulturwertvollste Aufführung der Bachschen Matthäuspassion brachte nun aber Adolf Zander mit dem Berliner Volkschore zustande. Hier sprach der große Leipziger Thomaskantor zu dem Volke durch das Volk. Der Riesenkonzertsaal der Neuen Welt, der größte Berlins, konnte all die Scharen, die da Einlaß begehrten, nicht fassen und viele standen draußen im Garten, um dort vielleicht den einen oder anderen hinüberwehenden Akkord zu erlauschen. Die bis ins Detail stilvolle Aufführung wurde denn auch — ein in der Zerfahrenheit Berlins seltener Fall — von der Kritik einstimmig und rückhaltslos gelobt. Dieser Berliner Volkschor ist eine musikalische Kulturmacht ersten Ranges. Da er überwiegend aus den Zugehörigen der sogenannten werktätigen Bevölkerung besteht, wurde er von der Kgl. Preuß. Polizei verfolgt. Als er Liszts Heilige Elisabeth und Tinels Franciscus aufführte, verbot selbige die Konzerte, da diese beiden Werke — man höre und staune

abermals — keine geistliche Musik seien. Und als der Kgl. Preuß. Polizei durch eine Sammlung von Gutachten „autoritativer" Fachmänner das Gegenteil bewiesen wurde, hielt sie ihr Verbot mit der ebenso wunderbaren neuen Begründung aufrecht, daß das Lokal entscheide, ob eine Aufführung am Buß- und Karfreitage zu gestatten sei oder nicht. Nun ist aber die Neue Welt genau so heilig oder unheilig wie die Philharmonie, wo außer den Konzerttagen ebenfalls Ball- und sonstige Feste stattfinden, oder als der als Theater des Westens bekannte Operettentempel, das Deutsche Opernhaus und ähnliche Lokale, die die Kgl. Preuß. Polizei ungeschoren läßt. Gerade wie sie dort auch Buß- und Karfreitagskonzertprogramme zuläßt, die nichts weniger als „geistlich" sind, dermalen in diesen Fällen nur verlangt wird, daß sie „ernste" (ha, ha!) Musik enthalten. Nun, diesmal handelte der Berliner Volkschor nach dem Grundsatze, daß der Gescheitere nachgäbe, und hielt sein Karfreitagskonzert Sonntags vorher ab. Wir aber glaubten unsern Lesern dieses eigenartige musikalische Berliner Kulturbild nicht vorenthalten zu dürfen, und zwar umso weniger, als sich jetzt die Polizei auch anderwärts in die Kunst hineinzumischen versucht.

Händel war diese Ostern nur einmal, mit dem Messias vertreten, den Fritz Krüger als Dirigent des Mengeweinschen Oratorienvereins gab. Auf derselben Seite steht dann noch eine Aufführung der Jahreszeiten von Haydn aus. Des Altmeisters Schöpfung waren drei Aufführungen zugefallen: zwei durch Nikisch, wovon schon die Rede war, und eine durch Max Battke mit dem Mozart-Chore. Als eigenartige Blüte des Berliner Konzertgetriebes mag da eingeschaltet werden, daß manche solcher Oratorienaufführungen unter Ausschluß der Musikkritiker vor sich gehen, da sie als Geschäftsspekulation der Agenturen erscheinen, wobei die gewissenhafte Durcharbeitung wegfällt. Die Vereine werden dann einfach gleich dem Orchester und den Solisten gegen festes Honorar engagiert und lehnen alle künstlerische Verantwortung ab.

Wie Händel war nun auch Mozart nur einmal, und zwar mit seinem göttlichen Requiem vertreten. Ihm ging Schuberts nach Klopstocks deutschem Gedichte komponiertes Stabat Mater voran. Walter Fischer, einer unserer ersten deutschen Organisten, war es, der diese beiden Werke in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, der nächst dem Dome vornehmsten Berlins, mit seinem Bach-Vereine zur Aufführung brachte. Die starke Seite lag im Chore, die schwache im Orchester. Am Schlusse des ersten Teiles vom Requiem fiel mir auf, daß der Organist im abschließenden Dreiklange die Mollterz mitspielte. Mozart schließt da aber ausdrücklich und in wohlüberlegtem Archaismus, der auf seine jugendlichen Studien in Bologna deutet, ohne Terz. Mit Schubert trat in unserer Reihe nun ein großer Riß ein. Beethoven, von dem Walter Fischer vor einem Jahre die unverdient vernachlässigte Cdur-Messe gebracht hatte, fehlte, und der sonst stets mehrfach vorhandene Mendelssohn auch. Dagegen war Brahms zweimal mit seinem Requiem da. Die erste Aufführung veranstaltete schon am 5. d. M. John Petersen mit seinem Akademischen Chore und dem Philharmonischen Orchester in der Hof- und Garnisonkirche, die andere am Karfreitag Prof. Gebhardt mit dem Gesangverein für klassische Musik in dem genannten Operettentheater, ohne daß in diesem Falle die Kgl. Preuß. Polizei mit einem Verbote dazwischen gefahren wäre. Si duo faciunt idem, non est idem — so denkt sie anscheinend auch in der Kunst. Petersen hatte seine Chöre sorgsamst ausgearbeitet, schien sich aber ebenfalls durch das Orchester geniert zu fühlen, wie denn ja selbst bei Professor Ochsens Choraufführungen die Orchesterpartie der weniger bewundernswerte Teil zu sein pflegt.

Schließlich sei noch zweier, zwar durchaus „weltlicher", aber nichtsdestoweniger gar nicht polizeiwidriger Karfreitagskonzerte gedacht, deren eines das Personal des Deutschen Opernhauses gab, während das andere in der Philharmonie durch die Solisten des Philharmonischen Orchesters veranstaltet wurde. Aus ihrem Kreise schied in diesen Tagen der vortreffliche Violoncellist Fritz Reitz, der sich in seine schweizerische Heimat zurückzieht. Er verabschiedete sich vom Publikum mit dem Vortrage des Dvořákschen Konzertes und wurde dabei sehr gefeiert. Schloß dieser Abend also eine fruchtbare künstlerische Tätigkeit ab, so mag er anderseits als Beginn oder Vorspiel einer ungewöhnlichen Unternehmung gelten, nämlich der an anderer Stelle unseres Blattes schon vorgemeldeten Aufführung sämtlicher Hauptwerke Beethovens, soweit sie das Orchester an sich angehen. Es wurde dieses Mal die vollständige Egmontmusik gespielt, gesungen und leider auch deklamiert, denn der damit betraute Hofschauspieler verwandelte durch Organ wie Vortragsart die politische Tragödie in ein Geschleck, wie es der Osterhase kaum süßer den Kindern zu bringen vermocht hätte. Weit besser schnitt Frau Lillian Wiesicke als Sopranistin in dieser Aufführung ab.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Ein musikalisches „Ereignis" war hier die Wiederholung von Schönbergs „Gurreliedern" (27. März) durch den Philharmonischen Chor, welcher unter seinem temperamentvollen und für die „Moderne" förmlich prädestinierten Dirigenten, Professor Schreker, voriges Jahr die Uraufführung des interessanten Werkes glänzend herausgebracht. Ich habe damals in unserer Zeitschrift (Jahrgang 1913 Heft 11 S. 154) darüber eingehend berichtet, und da die „Gurrelieder" seither auch in Leipzig gehört wurden, erscheint wohl eine neuerliche Würdigung der Komposition selbst — gewiß das Beste, was Schönberg geschaffen — an dieser Stelle überflüssig. Die jetzige Aufführung stand der vorjährigen in keiner Weise nach; auch die Besetzung war großenteils dieselbe, indem der Philharmonische Chor wieder durch den Wiener Kaufmännischen Gesangverein verstärkt erschien, als Orchester jenes der „Tonkünstler" begleitete und die Solopartien des Waldemar, Klaus Narr und Bauer den Herren H. Nachod, A. Boruttau und A. Nosalewicz verblieben waren. Auch sprach Prof. Ferd. Gregori neuerdings das große, orchestral fein illustrierte Melodram des dritten Teiles. Nur die Rollen der Tove und der Waldtaube waren — und zwar mit gesteigerter Wirkung — an die Kammersängerinnen G. Foerstel und A. Bahr-Mildenburg übergegangen, wobei letztere eben in dem „Gesang der Waldtaube" eine großartige dramatische Kraft entwickelte und gleichsam als eine zweite Wagnersche „Erda" erschien.

Auch der äußere Erfolg wieder war so glänzend als möglich: Generalprobe und Aufführung ausverkauft, stürmischer, nicht enden wollender Beifall nach dem ersten und dritten Teile, gegen welche beide der sehr kurze zweite Teil bekanntlich stark abfällt.

Außer dem „Philharmonischen Chor" hat auch der von Prof. Eugen Thomas gegründete und stets auf voller künstlerischer Höhe erhaltene Wiener a cappella-Chor ein sehr erfolgreiches Konzert gegeben — das dritte statutarische der Saison — am 26. März im mittleren Saale des neuen Konzerthauses. Außer einer wenig bekannten, inbrünstig frommen, aber durch die kunstvolle Kontrapunktik auch sehr schwierigen achtstimmigen Motette von J. S. Bach „Komm' Jesu, komm'", zwei eigenartig schönen Graduales von A. Bruckner (das erste „Os justi" in lydischer Tonart) und drei jener ergreifenden (für die Intonation überaus heiklen) geistlichen Lieder von Hugo Wolf (Nr. 4 und 5 aus dem Eichendorff-Zyklus „Der Pilger", ein drittes nach Rob. Reinick) — gleichsam der Schwanengesang des genialen Unglücklichen, bevor er der Nacht des Wahnsinns verfiel! — brachte Prof. Thomas auch drei textlich und musikalisch von ihm selbst herrührende Novitäten, die er erst im letzten Sommer geschaffen: vierstimmige Chöre mit Klavierbegleitung: „Regenbogen", „Die Burg", „Die Mühle". Tonmalerisch anschauliche alpine Stimmungsbilder und so recht der Leistungsfähigkeit dieses Chores

angepaßt, daher denn der Erfolg im vorhinein verbürgt war: die Mühle mußte wiederholt werden. Ungewöhnlichen Beifall erzielte in diesem Konzert auch der neu ernannte Klavierprofessor der Musikakademie Georg v. Lalewicz, welcher hier schon in diesen Räumen einen besonders gelungenen Chopin-Abend gegeben. Als Vollblutpolen liegt ihm — dessen Spiel ebenso durch klangschönen, nüancenreichen Anschlag und vollendete Technik als musikalisches Empfinden erfreut — die edle Muse seines großen Landsmannes natürlich am nächsten. Auch diesmal spielte er zunächst kongenial zwei allbekannte Chopinsche Stücke — Fmoll-Fantasie und Asdur-Polonaise —, nachher aber noch feinst ziseliert drei harmonisch kapriziöse Klavierpoesien von Debussy, um endlich das stürmische Verlangen nach Zugaben wieder mit mehreren Chopins zu befriedigen.

Was eine tüchtige junge Kraft aus einer simplen Dilettantenvereinigung herauszugestalten versteht, bezeugte der schöne Erfolg, welchen Rudolf Réti (seit vorigem Jahr Dirigent der früher „Accord", jetzt Wiener Sinfonie-Orchesterverein genannten musikalischen Gesellschaft) am 30. März an der Spitze seiner Getreuen im Musikvereinssaale erzielte. Alle Orchesteraufführungen — Haydns Esdur-Sinfonie mit dem Paukenwirbel zu Anfang, Berlioz' Ouvertüre „Der römische Karneval", endlich die wichtige, farbenreiche Begleitung zu Mahlers Kindertotenliedern — gingen überraschend gut.

Gesanglich lagen die „Kindertotenlieder" dem Vortragenden — Dr. Emil Schipper (bekanntlich jetzt der treffliche Hans Sachs und Amfortas der Volksoper) — nicht recht günstig, daher denn der Gesamteindruck unter Erwartung blieb. An der Komposition der schon durch die Rückertschen Dichtungen tiefergreifenden und von Mahler anscheinend mit seinem Herzblut geschriebenen „Kindertotenlieder" möchte ich wirklich nicht gern nörgeln. Doch kann ich mit dem Bekenntnis nicht zurückhalten, daß mich im ersten dieser Lieder stets ein mehrmals wiederkehrendes, etwas banales vokales Melisma ebenso befremdet hat als im zweiten Lied die allzu unverhüllte Reminiszenz an Bruckners Adagio seiner neunten Sinfonie („Abschied vom Leben"), die freilich auch bei Mahler wunderschön klingt. Immerhin dürfte bei dem weihevoll versöhnenden orchestralen Nachspiel des letzten der „Kindertotenlieder" kaum ein Hörer ungerührt bleiben. Lebhaften verdienten Beifall erwarb sich im Konzert des neuen Wiener Sinfonie-Orchesters noch als Vertreter der Zwischennummern der schon von früher vorteilhaft bekannte junge sympathische Pianist Paul Wittgenstein. Als eine wahrhaft berufene Klaviervirtuosin — Meisterin der Technik wie des Vortrags — offenbarte sich tags darauf wieder an gleicher Stelle die hierorts schon rühmlichst bekannte Frau M. L. Bailey-Apfelbeck in einem selbständig, aber zu wohltätigen Zwecken gegebenen Konzerte. Zwischen zwei großen berühmten Konzerten mit Orchester verschiedenster Art — dem in Dmoll (Nr. 4) von Rubinstein und in Bdur (Nr. 2) von Brahms — gab sie eine Reihe Chopinscher Solostücke zu hören: alles auswendig, dabei ebenso geläufig als geschmackvoll und musikalisch empfunden, wie man es sich kaum anders wünschen konnte. Daher Beifall in Hülle und Fülle. Ein solcher blieb auch der stimmbegabten Vertreterin der Zwischennummern, Frau M. Fiedler-Kanzenberg von der Volksoper (daselbst u. a. die etwas problematische Kundry im „Parsifal"), nicht versagt, doch erklang er herzlicher erst nach ihren letzten, ihr auch am günstigsten liegenden Vorträgen: Richard Strauß' schöne „Winterweihe" und den zugegebenen „Traum durch die Dämmerung" desselben Tondichters angehend. Zwei geistvoll deklamierte und besonders durch die Klavierbegleitung fesselnde Lieder von M. v. Schillings (Text von F. Evers) erwiesen sich für das Publikum eines Wohltätigkeitskonzertes zu melodisch spröde. Und fast das gleiche gilt von Max v. Oberleithners „Gruß der Sonne" (Text von G. Keller), welche Frau Fiedler-Kanzenberg den soeben genannten folgen ließ. Immerhin muß man es der Dame zum Verdienst anrechnen, daß sie lauter ernst intentionierte, dabei im landläufigen Sinne — die Straußsche „Winterweihe" ausgenommen — nicht eben dankbare Neuheiten namhafter Autoren zum Vortrag gewählt hatte. Herr Alfons Blümel war dabei ihr feinfühliger Partner am Flügel, während das die zwei Klavierkonzerte begleitende Orchester der „Tonkünstler" mit gewohnter Energie O. Nedbal dirigierte.



Prager Brief

Eine derartige Fülle kunstwerter Konzertveranstaltungen, wie sie unsere Konzertsäle heuer bisher sahen, haben wir noch kein Jahr erlebt. Bei der Übermenge des Gebotenen fällt es schwer, allem und jedem gerecht zu werden, alles gebührend zu berücksichtigen und zu würdigen; nur das Wichtigste und wirklich Bedeutende kann daher heute hier Erwähnung finden.

Das musikalisch Wertvollste, weil der schaffenden Kunst Lebender zum Rechte verhelfend, bot der Liederabend Alfred Boruttaus. Der Künstler brachte, vom Komponisten selbst begleitet, 3 große Liederzyklen („Aus dem Tagebuche" — 6 Lieder, „Das große Bündnis" — 3 Gesänge und „Rhapsodie" — 7 Szenen) und 2 große epische Gesänge („An die Einsamkeit" und „Das Lied von der Liebe") Gerhard von Keußlers nach eigenen Gedichten desselben zur Uraufführung. Wohl ist manches in Keußlers Liedern noch voll ungeklärten, ungestümen Sturmes und Dranges, aber es ist eine solche Fülle musikalisch schöner Gedanken, so viel Stimmungsgehalt und Echtheit des Ausdruckes in ihnen vorhanden, daß man sich völlig ihrem Banne gefangen geben muß; dazu kommt, daß Keußler ein wirklicher Künstler ist, der die Technik seiner Kunst meisterlich beherrscht und sie darum seinen leisesten Regungen und Gedanken gefügig zu machen versteht. Sein Liedstiel ist modern in des Wortes bester Bedeutung, seine Thematik ist von ursprünglicher Erfindungskraft und bevorzugt weite Bogen und Linien, das harmonische Gewand ist reich an schönen, teilweise vorher nicht gekannten Akkordfolgen und Klängen, und was ebenfalls viel gelten will, seine Lieder bleiben trotz aller modernen Satztechnik doch Lieder, denen Melodie im Schumannschen Sinne die Seele ihrer Gedanken ist. Nur für die beiden epischen Gesänge vermochte ich mich nicht zu erwärmen; Keußler verfällt in denselben allzusehr in eine rein deklamatorische, nach der dramatischen Szene verlangende Art, die ohne die leuchtenden, illustrierenden und untermalenden Farben des Orchesters ermüdend wirkt. Dagegen sind unter den anderen Gesängen Perlen moderner Liedkunst. Und wenn man sich nun Rechenschaft darüber ablegen will, welcher Stilrichtung der Liedkomposition Keußler sich in diesen Gesängen angeschlossen hat, so wird man sich umsonst bemühen; wohl ist nicht zu leugnen, daß sein tondichterisches Wesen Brahms näher steht als Hugo Wolf, aber die charakteristischen Merkmale beider wird man vergeblich in seinen Liedern suchen. Daß er in dem Wiener Tenoristen Boruttau den denkbar besten Interpreten hatte, der den Liedern nicht nur gesanglich, sondern auch musikalisch restlos gerecht wurde, sei rückhaltlos anerkannt.

Das zweite besondere Ergebnis unserer bisherigen Konzertsaison war ein Beethoven-Abend, den Keußler gemeinsam mit dem ihm befreundeten Klavierkünstler Télémaque Lambrino unter Mitwirkung des Orchesters der „Böhmischen Philharmonie" veranstaltete und der uns endlich einmal ein bemerkenswertes außergewöhnliches Sinfoniekonzert bot; Beethovens seit langem hier nicht gehörte Coriolan-Ouverture, seine Eroica und das Cmoll-Klavierkonzert bildeten die gediegene Vortragsfolge. Lambrino, der schon bei seinem ersten Auftreten in Prag im vorigen Jahre alle Musiker aufhorchen machte, überbot womöglich seine künstlerischen Leistungen von damals noch und bewährte sich vor allem als Beethoven-Spieler echter, reinster Art.

Ganz Bedeutendes und Hochkünstlerisches boten wie stets die von der Konzertdirektion Wetzler veranstalteten Konzerte. Ein wirkliches Erlebnis in der Reihe derselben war das Auftreten des berühmten Madrider Cellovirtuosen Pablo Casals,

dessen wundersames, unvergleichliches Spiel jede Kritik verstummen macht, und der Klavierabend des hier bisher unbekannten Pianisten Carl Friedberg, dessen geniales, an Liszts Art gemahnendes Spiel sogar die Erfolge des hier bereits zum erklärten Liebling des Publikums gewordenen Conrad Ansorge, der kaum eine Woche vor Friedberg seinen Prager Klavierabend abgehalten hatte, in Schatten zu stellen vermochte. Die Pianisten waren auch heuer wieder unter den konzertierenden Künstlern in der Mehrheit: Von bereits früher Beglaubigten stellten sich ein: Paul Goldschmidt, die heimische Klavierpädagogin Marie Czastka, Charlotte Kaufmann, die diesmal in Begleitung einer stimmschönen Altistin Helene Werther erschien, und Erwin Schulhof, der gemeinsam mit dem Friedberg-Schüler Hößlin einen Abend auf zwei Klavieren gab; neu im Reigen der Pianisten waren Alex. Brailowsky und die künstlerisch hochstehende Wiener Pianistin Helene Lampl. Einen künstlerisch bedeutsamen Klavierabend gab schließlich auch Frl. Aurelia von Káan, die liebreizende, reichbegabte und zukunftsvolle Tochter und Schülerin unseres Konrervatoriumsdirektors. An Geigenkünstlern hörten wir bisher nur Catharina Bosch, eine talentvolle Schülerin des Leipziger Violinpädagogen Professor Sitt, die auch einem Violinkonzerte ihres Lehrers zu verdienter Anerkennung verhalf, und Bronislaw Huberman, der mit Ansorge 2 Beethoven-Sonatenabende bestritt. Wenig vertreten waren bisher auch die Sänger; ein schöner Liederabend des Kammersängers Franz Steiner und ein solcher der hier lebenden Altistin Else Brömse-Schünemann waren die beiden einzigen bezüglichen Veranstaltungen, wenn man die „Liederabende zur Laute" des Ehepaares Scholander und Laura von Wolzogens als gesangskünstlerische Veranstaltungen eigentlicher Art nicht gelten lassen will.

Musikalische Großtaten verrichtete unser Musik-Konservatorium in seinen bisherigen 2 Anstaltskonzerten, deren erstes dem Andenken Richard Wagners gewidmet war, während das zweite 2 bedeutsame Orchesterwerke moderner, lebender Tonsetzer brachte: die sinfonische Ouvertüre „Ekkehard" von Franz Schreker und eine „Rhapsodie espagnole" des Jungfranzosen Maurice Ravel. Hinsichtlich dieser beiden Neuschöpfungen ist nicht viel zu sagen. Besonderes für die moderne Orchesterliteratur bedeuten sie nicht; die Werke sind übrigens merkwürdigerweise einander ganz entgegengesetzt. Ravels Rhapsodie besitzt viel Stimmungsgehalt und wenig thematisches Rückgrat, Schreker hingegen macht in seiner Ouvertüre viel gute, ehrliche Musik, ohne indessen den Stimmungsgehalt der Scheffelsschen Dichtung voll auszuschöpfen. Eine Prachtleistung in beiden Konzerten bot das Anstaltsorchester unter Direktor Regierungsrat von Káans tüchtiger Leitung, ein Instrumentalkörper, der in der Fülle seines Klanges und in der Diszipliniertheit des Zusammenspieles hierorts seinesgleichen sucht. Auch die bisherigen öffentlichen Schülerabende des Musik-Konservatoriums bestätigten den trefflichen Ruf unserer musikalischen Hochschule; namentlich der „Kammermusikabend" und der die Zeit Bachs behandelnde „historische" Abend verdienen besonderes Lob und besondere Anerkennung.

Das dritte philharmonische Konzert unseres Theaters brachte unter Zemlinskys Leitung neben Tschaikowskys Pathétique-Sinfonie und Richard Strauß' „Tod und Verklärung" sowie der solistischen Mitwirkung des spanischen Violinvirtuosen Joan Manén auch 3 Gesänge für eine Tenorstimme mit Orchesterbegleitung von A. Schönberg, die zu lebhaften Meinungsäußerungen des Publikums für und wider Anlaß gaben; das vierte und letzte philharmonische Konzert war Mahlers dritter Sinfonie gewidmet.

Von anderen größeren Konzertveranstaltungen ist besonders das Konzert der Prager Musiker-Vereinigung unter Zemlinskys Direktion zu erwähnen, das Brahmsens seit 20 Jahren hier nicht gehörte (!) Emoll-Sinfonie, Mahlers „Kindertotenlieder" und Beethovens zweite Leonoren-Ouvertüre im Programme enthielt, ferner das unter Mitwirkung des Gesangskünstlers Professor Messchaert und des Klaviervirtuosen Lengyel stattgefundene „Juristen-Konzert" sowie endlich das große Frühjahrs-Wohltätigkeitskonzert des Deutschen Volksgesangvereins, das unter Seiferts Leitung die Erstaufführung des Volbachschen Chorwerkes „König Laurins Rosengarten" bescherte. In den Konzerten des Deutschen Kammermusikvereins hörte man bisher das Fitzner-Quartett, das als Novität Paul Scheinpflugs Streichquartett in Cmoll spielte, als Gesangssolisten den ausgezeichneten Münchner Konzertsänger Felix von Kraus und das Leipziger Gewandhaus-Quartett, das ebenfalls mit einer Novität, einem umfangreichen Streichquartette in Es von Friedrich Klose, aufwartete. Rühmenswerte Erwähnung verdienen auch die beiden deutschböhmischen Tonsetzern gewidmeten Abende des Dürer-Bundes, deren einer die Bekanntschaft mit dem hoffnungsvollen Talente des in Dresden wirkenden Robert Haas vermittelte, während der andere Talentproben aus dem Schaffen Fidelio Finkes und Emil Fischers gab. Edwin Janetschek



Opernsaison an der Riviera

(Schluß)

Montecarlo, Anfang April

Mit der Uraufführung der Messagerschen Oper „Béatrice" haben die eigentlichen Novitäten in der hiesigen Oper für dieses Jahr ihr Ende erreicht. Als Anhang erschien zu Ehren des nun fast achtzigjährigen Saint-Saëns dessen Oper „Die Barbaren" neu einstudiert auf dem Spielplan. Diese glückliche Komposition eines völlig verunglückten Librettos reicht bis auf das Jahr 1901 zurück; damals wurde die Oper mit allerersten Kräften an der Großen Oper zu Paris gegeben, ohne mehr als einen Achtungserfolg zu erzielen, der denn auch diesmal nicht ausblieb, zumal der Altmeister, dessen lebendige Agilität geradezu beispiellos ist, persönlich hier weilte und die Proben mit unnachsichtlicher Strenge leitete. Es ist vielleicht nicht uninteressant, von der Art, wie Saint-Saëns diese Proben überwacht, etwas zu erfahren; er beschränkt sich, tief gebildet wie er ist, nicht etwa auf die rein musikalische Regie, sondern er läßt sofort den Dirigenten abklopfen, wenn ihn die geringste szenische Kleinigkeit stört; man kann sich denken, daß der gestrenge, stets ein wenig sarkastisch lächelnde alte Herr nicht eben sehr beliebt bei manchen Künstlern ist, die es mit den Vorschriften des Komponisten nicht so genau nehmen!

Die Dichtung der „Barbaren", die von Gheusi und in der Hauptsache von dem mit Saint-Saëns befreundet gewesenen Victorien Sardou herrührt, ist lediglich theatralische Mache, ebensosehr für die großen Szenen der Hauptdarsteller wie für die Publikumseffekte berechnet. Die Handlung ist in die vorchristliche Zeit verlegt, als die Germanen mit den Römern in bittersten Kämpfen lagen. Die Germanen sind in diesem Falle mehr „Gallogermanen"; sie haben Oranges besetzt, und die Stadt ist der Kapitulation nahe; der eine der römischen Feldherren ist bereits gefallen, und seine Gattin Livia schwört an seiner Leiche, den Mörder mit eigener Hand zu töten. Livia eilt nun mit echten Opernrachegebärden durch die drei Aufzüge, um im letzten Akt zu erfahren, daß kein anderer als der Führer der Barbaren selbst, Marcomir, ihren Gatten getötet hat. Die Vestalin Floria verrät (eine der Unglaublichkeiten des Librettos!) den Mann, dem sie ihre Priesterkeuschheit geopfert, um Oranges zu retten, der Livia; so schließt das Werk mit einer krassen Szene, die sich dem teilweise fast gluckisch resp. in diesem Falle fast rameausch edlen Stile des Ganzen recht schlecht anpaßt. Um so größerer Bewunderung wert ist Saint-Saëns Partitur. Auf ein kurzes Vorspiel, nach Art einer alten Sinfonia, folgt ein dramatisch-belebter, rezitativisch-arioser Prolog, in welchem der Inhalt der Handlung kurz angedeutet wird; hieran erst schließt sich die Ouvertüre, eine echte Programmouvertüre, reich polyphon gegliedert und instrumental mit starken Bläserwirkungen fast überladen, wie denn die Orchestration des ganzen Werkes den kriegerischen Charakter etwas zu auffallend betont. Die Werte der Partitur beruhen nicht darin, sondern in der vornehmen

Durcharbeitung des Motivischen, ferner in dem edlen Archaismus der Balletts (in dem einmal ein basso ostinato zur Steigerung der Wildheit prächtig benutzt wird) sowie in dem schönen Chorsatz und in dem ganzen Melos, das hellenisiert, ohne an sinnlicher Glut dadurch einzubüßen. Trotz alledem ist diese Oper in der ganzen Anlage zu sehr auf bloße Theaterwirkungen hin angelegt, um tieferen Eindruck zu üben; wenn trotzdem ein starker Erfolg zustande kam, so ist daran vor allem ein Künstler beteiligt, Rousselière, der den Marcomir darstellte und der als weitaus erntester Künstler der Pariser Großen Oper gelten muß. Er weiß das Tenorhafte von seinen Gestalten stets abzustreifen und ihnen menschliche Größe zu geben, ohne dabei die schöne Belcantolinie als Sänger zu verlieren. Neben ihm verschwanden die übrigen Darsteller fast völlig.

Den gleich starken Eindruck empfing ich von diesem Sänger in der letzten Parsifal-Aufführung, der ich hier noch beiwohnen konnte. Sowenig befriedigend diese Vorstellung auch nach der rein musikalischen Seite hin verlief (Herr Kapellmeister Jehin dirigierte diese Partitur nicht viel innerlicher beteiligt als die Opern der Saison!), so stark und echt, ganz im Wagnerschen Sinne eines festlichen Mysteriums wurde sie erhöht und geadelt durch Herrn Rousselières Verkörperung und Beseelung der Gestalt des reinen Toren. Schon in Mimik, Stellungen, Gesten usw. lebte ein inneres Feuer des Miterlebens, wie es kein Bayreuther Künstler heiliger aufbringen könnte. Gradezu phänomenal aber wirkte der gesangliche Teil seiner Darstellung, etwa in der Kundry-Szene des zweiten Aktes, wenn ihn plötzlich die Erleuchtung überflammt, wenn die Wunde ihn schmerzt und er seiner Mission inne wird. Hier erhob sich Rousselières strahlender Tenor mit prophetischer Macht über das Orchester. Doch auch im letzten Akt wirkte dieser Parsifal zwar äußerlich, infolge der allzu christushaften Maske zu sakral, aber er versöhnt damit doch wiederum durch die edle Maßhaltung seines Singens und durch die innige Gläubigkeit seines Spieles. Frau Litvinnes Kundry leidet zwar immer mehr unter der allzu auffälligen Beliebtheit dieser daher fast bedauernswerten Künstlerin, aber ihre musikalische Sicherheit ließ einen wenigstens für Augenblicke diese äußeren Mängel vergessen. Nicht mehr als anständig sangen die übrigen Darsteller, Journet als Gurnemanz und Magnenet als Amfortas. Auch die Inszenierung war im ganzen für mein Empfinden zu opernhaft-konventionell. Dagegen fiel die Schönheit der Gunsbourgschen Übersetzung sehr auf; denn es ist mir von glaubwürdiger Seite versichert worden, daß die französische Version für die hiesige Aufführung von dem sich immer vielseitiger entpuppenden Direktor selbst herrührt, dessen geradezu staunenswerte Beherrschung der französischen Sprache ja die Eingeweihten schon längst kennen und bewundern.

Meine Chronistenpflicht zwingt mich zu meinem schmerzlichsten Bedauern dazu, diesen Saisonrückblick mit einem sehr traurigen Seitenblick auf das Nizzaer Opernhaus zu schließen, wo seit dieser Saison ein ehemaliges Mitglied der Pariser Komischen Oper, Thomas Salignac, seines Amtes nicht eben geschickt waltet und wo neulich gar eine Oper aufgeführt und leider auch beklatscht wurde, in der sich dieser Herr Salignac als Direktor, Autor und Darsteller der Titelrolle eines ganz unwürdigen Opernmachwerkes „seinen" Nizzaern vorstellte. Ich möchte höflichst weiteres verschweigen und hoffen, daß fürs nächste Jahr uns bessere Novitäten an der Nizzaer Oper bevorstehen, damit sich die Reise hierher auch um Nizzas willen lohne. Nur Zandonais Oper „Conchita", die nach den Aufführungen in Italien nun auch in Frankreich in der eigentlichen Originalgestalt der Dichtung als „La Femme et le Panthin" mit der jungen Bianca Bellincioni in der Titelrolle gegeben wurde, höchstens diese eine Oper kann ernst genommen werden. Dabei zeigte es sich, daß der Leiter des städtischen Kasinos, wo die Oper ganz vortrefflich dargestellt wurde, mehr von Operninszenierung versteht als das langjährige Mitglied eines allerersten Pariser Kunstinstitutes! Es ist lehrreich, aus diesem Vergleiche zu schließen, daß doch auch in Frankreich die eigentliche Oberherrschaft des „Mimen" im Theater schon im Schwinden begriffen ist, und daß man auch in romanischen Ländern bereits mehr Wert auf die durchgeistigte Inszenierung einer Oper als auf die aufdringliche Herausstellung der Hauptrollen zu legen beginnt; denn der noch so starke rein äußerliche Erfolg des oben gestreiften Schauerdramas von Salignac an der Nizzaer Oper bedeutet ja nichts als ein provinzielles Theaterfamilienfest, in das wir uns nur irrtümlich verirrt hatten, um anderen Tages in dem Bronnen des Wagnerischen Parsifal-Festspieles wieder gesund und kunstempfänglich zu werden! So scheiden wir trotz mancher kleinen Ausstellungen, die zu machen wären, doch auch diesmal wieder mit einem herzlichen „Auf Wiedersehen!" von der Oper an der Riviera.

Arthur Neißer



„Zufall"

Oper in 1 Akt von Bruno Heydrich

Uraufführung in Halle

Bruno Heydrichs neue einaktige Oper „Zufall" kam im Stadttheater zur Uraufführung und fand recht freundlichen Erfolg. Die lustige Handlung spielt zur Nachtzeit im Gesellschaftssalon eines venezianischen Advokaten, dem durch eigenartige Verkettung von Umständen morgens 6 Uhr eine Lebensgefährtin ins Haus schneit. „Der Zufall naht auf wunderbaren Pfaden stets überraschend, niemals eingeladen." Hans Dahlmann (Pseudonym für Nina Falckenberg-Dresden) hat den Stoff geschickt in einen Einakter zusammengedrängt, der eine Aufführungsdauer von etwa $1^1/_4$ Stunde beansprucht. Heydrichs Musik zeichnet sich namentlich durch reiche, gefällige Melodik aus. Im Stil will sie Altes und Neues verbinden. Es finden sich zahlreiche geschlossene Formen (Lieder, Duette, Quartette, Chöre) vor; der gesungene Dialog wird im Orchester durch die Hauptmelodien leitmotivisch gestützt. In der Behandlung des Orchesters hat der Komponist eine glückliche Hand gehabt. Die Harmonisation und Instrumentation tragen neuzeitliches Gepräge, ohne jemals die Klarheit und Durchsichtigkeit zu verlieren. In der musikalischen Charakteristik ist ein herumspionierendes, trunkfestes Polizistenpaar ausgezeichnet gelungen. Dem italienischen Milieu wird klanglich u. a. durch Verwendung von Mandolinen Rechnung getragen. Die in klassischer Form gehaltene Ouvertüre, welche die wichtigsten Hauptmotive technisch äußerst gewandt verarbeitet, bereitet famos auf das Ganze vor.

Die Hallesche Oper setzte ihre besten Kräfte ein, um dem Werke des hier lebenden Komponisten nach der musikalischen und darstellerischen Seite hin eine möglichst glänzende Aufführung zu bereiten. Als Dirigent war Kapellmeister Wetzler in gewohnter, künstlerischer Weise tätig; die Regie führte mit feinem Verständnis Oberregisseur Raven. In der weiblichen Hauptrolle gefiel die Hochdramat. unserer Bühne, Frl. Susanne Stolz. Für die männliche Hauptpartie, den Advokaten Marcini, sprang in letzter Minute der Komponist ein, der sich — früher ein bekannter Bühnensänger — mit Ehren aus der Affäre zog.

Paul Klanert

Kreuz und Quer

Altenburg. Die Sängerschaft des hiesigen V. A. V. veranstaltete „einen Abend bei Altenburger Tondichtern“ und brachte Solo-, Chor- und Orchester-Werke von P. Börner, W. Büchner, O. Ehrlich, M. Funger, R. Heimbürger sen. und jun., E. A. Molnár sen. und jun., E. Rödger, O. Scheer, H. Schulz und W. Stade erfolgreich zum Vortrage.

— Hugo Kauns erfolgreiche Ouvertüre „Am Rhein“ gelangt nun auch auf dem dritten Musikfest der Franz Liszt-Gesellschaft in Altenburg (25.–27. April) zur Aufführung.

Antwerpen. Die Vlämische Oper brachte den „Parsifal“ in einer niederländischen Bearbeitung von Leon van Riel und unter der Regie des ehemaligen Baireuther Parsifal Ernst van Dyck heraus. Die Vorstellung war gut.

Berlin. Kammersänger Hjalmar Arlberg, der bekannte Baritonist, sang kürzlich den Jesus in der Matthäus-Passion während einer russischen Tournee u. a. in Petersburg, Riga, Reval mit größtem Erfolg.

— Die Altistin Paula Weinbaum hatte im Monat März in mehreren Städten Rußlands als Oratoriensängerin große Erfolge, so in Petersburg, Riga und Reval.

— Die nächste Neuheit des Deutschen Opernhauses ist Bogumil Zeplers bereits in Leipzig und Straßburg erfolgreich aufgeführte dreiaktige komische Oper „Monsieur Bonaparte“, Text (nach H. Hochfeld) von Hans Brennert.

— Humperdincks neue Oper „Die Marketenderin“ sollte Mitte April am Kölner Stadttheater zur Uraufführung kommen; doch hat der Komponist das Werk auf einige Zeit zurückgezogen, um noch eine ausgeführte Ouvertüre hinzuzukomponieren. Die Première von Vollmoellers Stück „Mirakel“, zu dem Humperdinck ebenfalls die Musik lieferte, findet am 30. April im Zirkus Busch statt.

— Der russische Baritonist Baklanow wird im Mai ein mehrere Abende umfassendes Gastspiel an der Kgl. Oper geben.

— Hermann Gura, dessen Frau Anni geb. Hummel zurzeit am Dessauer Hoftheater als dramatische Sängerin wirkt, beendigte eine Tournee, die ausschließlich der Balladenkunst Loewes galt. Der Sänger gab allein in Deutschland 46 Loewe-Abende, und zwar in ebensoviel verschiedenen Städten, wozu dann noch ein Besuch Englands trat, der mit gleichem Erfolge gekrönt war.

— Max Wiedemann erhielt nach der Orientreise der von ihm geleiteten Berliner Liedertafel in München von König Ludwig III. den Michaelsorden und wurde in Berlin zum Kgl. Musikdirektor ernannt.

— Bernhard Irrgang, Hof- und Domorganist sowie Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik, ist zum Kgl. Professor ernannt worden.

— Richard Strauß, der neulich seine „Elektra“ (mit der Bahr-Mildenburg als Klytämnestra) im Münchener Hoftheater dirigierte und enthusiastisch gefeiert wurde, hat im Münchener Stadtteil Bogenhausen ein großes Grundstück erworben, um dort eine Villa zu bauen und sich in seiner Vaterstadt dauernd anzusiedeln. Er besitzt schon ein Landhaus in Garmisch-Partenkirchen, in Berlin aber keine Wohnung.

— Der Berliner Tonkünstler-Verein versendet den von dem langjährigen Vorsitzenden Adolf Göttmann verfaßten Jahresbericht über das verflossene Vereinsjahr. Danach fanden in dem abgelaufenen Jahre fünf Vortragsabende, ein Festkonzert zur Nachfeier des Regierungsjubiläums, drei Volkskammerkonzerte, drei musikwissenschaftliche sowie drei Schülervortragsabende statt. Seine 20000 Nummern starke Bibliothek hat der Verein seit dem 1. November 1908 zur Volksbibliothek erweitert. Die Zentrale der Musik-Volksbibliothek, von der Stadt Berlin unterstützt, hatte im abgelaufenen Jahre 9082 Ausleihungen, die Filiale, von Charlottenburg subventioniert, deren 9116. Die Einrichtung einer Stunden- und Konzertvermittlung beginnt ebensolche segensreiche Früchte zu tragen wie die seit Jahren stark in Anspruch genommene Krankenkasse sowie die Unterstützungs- und Darlehnskasse. Das Gesamtvermögen betrug am Ende des vorigen Jahres 81795 Mark.

— Am 1. Oktober werden zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung (je 1500 M.) verliehen, eins für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler. Bewerbungsberechtigt sind Schüler der in Deutschland vom Staate unterstützten Ausbildungsinstitute, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungen nebst den Nachweisen über die Erfüllung der Bedingungen und einem kurzen, selbstgeschriebenen Lebenslauf mit Angabe des Studienganges sind mit einer Bescheinigung der Reife zur Konkurrenz durch den bisherigen Lehrer oder dem Abgangszeugnis von der zuletzt besuchten Anstalt bis einschließlich den 30. Juni an das Kuratorium der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien, Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, einzureichen, wo auch das Nähere zu erfahren ist. Das Stipendium wird Ende September auf Grund einer Prüfung durch das Kuratorium in Charlottenburg verliehen.

— Edmund von Strauß verabschiedete sich als Dirigent des Blüthner-Orchesters, da seine Tätigkeit als Kapellmeister an der Königl. Oper ein regelmäßiges Wirken im Konzertsaale nicht länger zuläßt. An seine Stelle wird in nächster Saison Paul Scheinpflug aus Königsberg treten, während die Sommerkonzerte des Orchesters abwechelnd unter der Direktion Max Wachsmanns und Eugen Sauerborns stehen sollen. E. v. Strauß wurde bei der Gelegenheit in einer Weise gefeiert, die bewies, daß man seine Verdienste um das Orchester erkennt und wohl zu würdigen weiß.

— Die beim 50jährigen Künstlerjubiläum Joseph Joachims gegründete Joachim-Stiftung gewährt unbemittelten Schülern deutscher staatlicher oder städtischer Musikschulen ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Staatsangehörigkeit Prämien in Gestalt von Streichinstrumenten (Geigen und Celli) oder in Geld. (Auszahlung am 1. Oktober.) Bewerbungsfähig ist nur, wer mindestens ein halbes Jahr einer solchen Anstalt angehört hat. Bei der Bewerbung sind einzureichen ein kurzer Lebenslauf, eine schriftliche Auskunft des Vorstandes der betreffenden Anstalt über Würdigkeit und Bedürftigkeit des Bewerbers sowie die Genehmigung zur Teilnahme an der Bewerbung. Bewerbungsschreiben sind bis 1. Juni an das Kuratorium der Joseph Joachim-Stiftung, Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, einzureichen.

— Die Berliner Singakademie wird zusammen mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter Prof. Georg Schumanns Leitung am 7. und 8. Mai Bachs Johannispassion und Hohe Messe in der Frauenkirche zu Dresden aufführen. Die Stadt Dresden fördert das Unternehmen nachdrücklichst, und ein Ehrenausschuß unter Vorsitz des sächsischen Staatsministers, des sächsischen Gesandten in Berlin und des preußischen in Dresden sorgt für die weitere Förderung. Der Reinertrag wird Dresden zu Wohlfahrtszwecken überwiesen werden.

— Die in Berlin ansässige Deutsche Brahms-Gesellschaft gibt bekannt, daß ihr nächstes Brahms-Fest vom 4. bis 8. Juni 1915 in Hamburg, der Geburtsstadt des Meisters, abgehalten werden soll. Die beiden ersten Brahms-Feste fanden mit großem Erfolge 1909 in München und 1912 in Wiesbaden statt.

Bern (Schweiz). Hier fanden zwei Aufführungen des dramatischen Oratoriums „Quo vadis“ von Felix Nowowiejski unter Leitung des Musikdirektors Henzemann statt.

Darmstadt. Die diesjährigen Frühlingsfestspiele in Darmstadt im Mai und Juni sollen wieder der Oper gewidmet sein, und zwar sollen sie in erster Linie Dirigentengastspiele, dann aber auch solche berühmter Sangesgrößen bringen. Als Uraufführung wird geboten Weingartners Oper „Kain und Abel“ unter Leitung des Komponisten.

Dessau. Christian Sindings Oper „Der heilige Berg“ erzielte bei ihrer Uraufführung im Hoftheater starken Erfolg. Der Komponist, die Textdichterin Dora Duncker, der Dirigent und die Hauptdarsteller wurden oft gerufen.

Dresden. An das Kgl. Konservatorium zu Dresden sind berufen worden: als Hochschullehrer für Violoncello Herr Hofkonzertmeister Professor Georg Wille und als Hochschullehrer für Violine Herr Hofkonzertmeister Paul Wille.

— Die Königl. Hofoper wird im Mai die Oper „Gabina“, Text von Robert Overweg, Musik von Artur Wulffins, zur Uraufführung bringen.

Frankfurt a. M. Im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt a. M. wurde eine Ausstellung von Bühnenbildern

und Figurinen zum „Parsifal“ in Originalentwürfen eröffnet, die einen Überblick über die verschiedenen künstlerischen Lösungen der Parsifal-Inszenierung gibt.

— „Sulamith“, einaktige Oper von Paul v. Klenau, fand im Frankfurter Opernhause bei ihrer Erstaufführung unter Rottenbergs Leitung starkes Interesse dank der vielen Schönheiten und reichen Melodik, die besonders in der Instrumentation zum Ausdruck kommt. Einen starken Erfolg hatte auch Wolf-Ferraris „Liebhaber als Arzt“ dank der hübschen, gefälligen Musik und der glänzenden Aufführung.

Jena. Prof. Stein, der Entdecker der sogenannten Jenaer Sinfonie Beethovens, hat jetzt im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig die Variationen über ein Thema aus Mozarts Don Juan (Reich mir die Hand, mein Leben) für zwei Oboen und Englisch Horn nach der in der Kgl. Bibliothek in Berlin befindlichen Beethovenschen Handschrift herausgegeben. Die Variationen entstammen vermutlich dem Jahre 1795.

Hamburg. (Preisausschreiben des Hamburger Lehrergesangvereins.) Von den rechtzeitig eingelaufenen 313 Vertonungen des Sängerspruchs ist derjenigen des Organisten W. Buchmann in Charlottenburg der Preis von 100 M. zuerkannt worden. Die nicht preisgekrönten Kompositionen werden gegen Angabe des Kennworts und Einsendung des Rückportos bis 31. Mai d. J. den Bewerbern übermittelt. Die bis dahin nicht abgeforderten Arbeiten werden samt den ungeöffneten Umschlägen mit den Namen der Komponisten vernichtet.

Hannover. Die junge Sopranistin Marie-Lydia Günther, die in der vorigen Saison in einem ersten Liederabend in Leipzig sehr glücklich debütierte, hat kürzlich mit großem Erfolg in Hamburg, Bremen, Köln und Frankfurt a. M. konzertiert.

Kiel. Massenets „Manon“ erlebte am hiesigen Stadttheater ihre Erstaufführung und fand dank der ausgezeichneten Vertreterin der Titelrolle (Marta Weber) und der feinsinnigen Interpretation (Ludwig Neubeck) glänzende Aufnahme. In einer großzügigen, gleichfalls von Neubeck geleiteten Meistersingeraufführung hatten Kammersänger Kronen, Hannover, als Hans Sachs und Kammersänger Groebke, Schwerin, als Walter Stolzing einen durchschlagenden Erfolg zu verzeichnen, an dem in allererster Linie mit Marta Webers Evchen teilnehmen konnte. — Paul Knüpfers Falstaff gehörte zu den musikalischen Ereignissen der Spielzeit.

Kottbus. Einen neuen Versuch, Tennysons Dichtung „Enoch Arden“ für die Bühne zu gewinnen, hat der Komponist Max Weidert im Verein mit Fritz Droop als Textdichter gemacht. Ihre Oper Enoch Arden erlebte im Kottbuser Stadttheater die Uraufführung. Von der Tennysonschen Dichtung ist in der Droopschen Fassung nicht viel übrig geblieben. Die Weidertsche Musik ist einfach in den Mitteln und sehr melodisch.

Krefeld. Das neue Oratorium „Kreuzauffindung“ von Felix Nowowiejski brachte Chordirektor Zey jr. am 7. und 8. März in der Stadthalle zu Krefeld zur Uraufführung.

Kristiania. Der Verwaltungsausschuß für die norwegische Hundertjahrausstellung Kristiania 1914 hat zum Andenken an die Selbständigkeitserklärung Norwegens 1814 Prof. Christian Sinding beauftragt, die Jubiläumskantate zu komponieren, deren Text von dem norwegischen Lyriker Nils Collet Vogt herrührt. Die norwegische Presse zeigt sich ohne Ausnahme mit dieser Entscheidung einverstanden, die es ermöglicht, daß Norwegens erster Komponist und Norwegens begabtester Lyriker sich zu einer nationalen Arbeit verbinden. Die Kantate wird bei der Eröffnungsfeier der Ausstellung am 15. Mai aufgeführt.

Lauchstedt. Die Festspiele im Lauchstedter Goethe-Theater Mitte Juni bringen diesmal aus Anlaß des 200jährigen Geburtstages Glucks drei Aufführungen von „Orpheus und Eurydike“, und zwar in einer auf Grund des italienischen Originals hergestellten neuen Bearbeitung von Prof. Dr. Hermann Abert-Halle a. S. Diese Bearbeitung sieht eine Besetzung von Cembalo und eine Darstellung der Orpheuspartie durch einen Sänger (Bariton) vor. Da die Textübertragung ins Deutsche auch eine völlig neue ist, so wird man das herrliche Werk in einer Form kennen lernen, die in wesentlichen Punkten von den üblichen Orpheus-Aufführungen unserer Opernbühnen abweicht und sich dem Original um ein ganz bedeutendes Stück nähert. Der Abertschen Bearbeitung, die erstmalig in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ (Herausgeber Prof. Dr. Guido Adler) erscheint, liegen die handschriftliche Partitur von 1762 aus der Wiener Hofbibliothek und der erste Stich der italienischen Partitur zugrunde. Die musikalische Leitung bei den Festspielen liegt in den Händen des Universitäts-Musikdirektors Rahlwes-Halle a. S., die szenische besorgt der Leipziger Opernregisseur Dr. Lert. Das Orchester stellt die Stadttheaterkapelle von Halle, und den Cembalopart wird der Bearbeiter Prof. Abert selbst spielen. Für die Trauerchöre des ersten und die Tartarus-Chöre des zweiten Aufzuges wird eigens ein kleiner Chor zusammengestellt. Die drei Solorollen sollen von Frl. Uhr von der Frankfurter Oper (Eurydike), von Frl. Merrem von der Dresdener Hofoper (Amor) und von Herrn Possony von der Leipziger Oper (Orpheus) dargestellt werden.

Leipzig. Das vor einiger Zeit umgehende Gerücht: Prof. Dr. Gustav Schreck, unser allverehrter Thomaskantor, beabsichtige von seinem Amte zurückzutreten, entbehrt jeglicher Begründung. Wir freuen uns, mitteilen zu können, daß Prof. Schreck, der sich vor kurzem einer Augenoperation unterziehen mußte, nicht im geringsten amtsmüde ist.

— Im zweiten Konzert des 3. Leipziger Bach-Festes (4.—6. Juni), das im Gewandhaus stattfindet, wird eine bemerkenswerte weltliche Kantate des Meisters „Herkules am Scheidewege“ aufgeführt. Das Stück ist namentlich auch deshalb von Bedeutung, weil es die Musik des „Weihnachts-Oratorium“, bekanntlich eine Übertragung aus weltlichen Stücken, in seiner Urform enthält.

— Am 19. April 1914 feierte der hiesige Gesanglehrer Paul Merkel sein fünfundzwanzigjähriges Künstlerjubiläum. Durch seine vielseitige künstlerische Tätigkeit ist er in Leipzig und auch außerhalb als Musikschriftsteller und Komponist bekannt geworden. Schüler und Schülerinnen Merkels veranstalteten ihrem Meister zu Ehren eine Matinee.

London. Die Uraufführung einer Sinfonie mit dem Titel „London“ von R. Vaughan Williams erregte hier Aufsehen. Die Aufführung währte fast eine Stunde. Aus dem ersten Satz schlägt der heiße Atem des Londoner Straßenlebens heraus. Der zweite Satz mit den melancholischen Rufen von Verkäufern und Hausierern erinnert an Charpentiers „Louise“. Charakteristisch ist der dritte Satz Scherzo (Nocturne), worin der Komponist die nächtlichen Lustbarkeiten des Volkes an einem Feiertag auf Hampstead Heath schildert. Man hört den unerläßlichen Ragtime. Im Finale gibt Williams die zufriedene Haltung mit den Dingen Babylons auf, die aus den ersten drei Sätzen spricht, und scheint gegen den bitteren Kampf ums Dasein zu revoltieren. Zuletzt kehrt er zur stimmungsvollen Einleitung zurück, und der etwas lang geratene Epilog verhaucht in einem Pianissimo, als wäre die Riesenstadt eingeschlafen, nachdem man vorher noch die warnenden Klänge der Glocken von Westminster hörte.

— Die Stadtverwaltung der englischen Hauptstadt gibt den Kommunalbehörden der europäischen Großstädte ein interessantes Beispiel städtischer Musikpflege: Mr. Hubert Bath ist zum Stadtrat für Musik von London ernannt worden. Der neue Stadtrat für Musik erklärte bei Antritt seines Amtes, darüber wachen zu wollen, daß fortan nur Musikstücke gespielt werden, die geeignet sind, das Musikverständnis und das musikalische Urteil der Allgemeinheit zu verbessern.

Mailand. Der Komponist der im vorigen Hefte erwähnten Oper „Don Juans Schatten“ heißt Franco Alfano, der Dichter Ettore Moschino.

München. Bertha Manz sang diesen Winter erfolgreich moderne Lieder in München, Berlin, Hannover, Frankfurt a. M., Prag, Eger, Arco, Guben, Magdeburg u. a. Frl. Manz wurde zu einem im Mai stattfindenden Brahms-Zyklus in Frankfurt a. M. verpflichtet.

— Lange war es Sitte, daß die Münchner Hofbühnen die hohen Feiertage heiligten: zu Weihnachten, Ostern und Pfingsten blieben die Münchner Hofbühnen geschlossen. Das wurde in diesem Jahre zum ersten Male geändert: auf Grund eines Vorschlages des Herrn von Frankenstein, der darauf hinwies, daß an sämtlichen Hofbühnen Deutschlands gerade die Feiertage die größten Einnahmen brächten und daß etwaige religiöse Bedenken gegen das Spielen an hohen Feiertagen

nicht einmal in Wien beständen, wo man in diesen Dingen sehr streng zu sein pflegt und trotzdem an den hohen Festen sowohl in der Burg wie in der Hofoper spielt.

Olmütz. Am 12. April starb in Olmütz der Domkapellmeister und Komponist Josef Nešvera. Am 24. Oktober 1842 in Praskoles (Böhmen) geboren, wurde N. Schüler am Prager Lehrerbildungsinstitut und genoß seine musikalische Bildung unter Leitung des Prof. Jos. Krejči. Im Jahre 1867 als Lehrer in Hořowitz tätig, wurde 1868 Nešvera Regenschori in Beraun, 1878 in Königgrätz und seit 1880 bis zu seinem Tode in Olmütz. Als Komponist hinterließ Nešvera eine große Anzahl von Kompositionen aller Art, fast auf allen Gebieten der musikalischen Komposition hat sich N. betätigt. Von seinen Werken seien hier erwähnt: „De profundis" Op. 49 (auch im Auslande mit Erfolg aufgeführt), „Die erste Mainacht" Op. 50, beide für Soli, Chor und Orchester, die Opern „Perdita" und „Radhošt", welche im Böhm. Nationaltheater in Prag gegeben wurden, eine Sinfonie in Gdur Op. 95, eine Suite Op. 35, eine Serenade für Streichorchester Op. 45, Kammermusikwerke, viele Klavierwerke und Lieder, Messen, ein „Te Deum", Responsorien, Motetten und andere Kirchenmusiken. In Nešvera verliert die ältere Komponistengeneration Böhmens einen Musiker, der sich durch Fleiß und Talent Anerkennung erworben hat, obzwar seine Werke ziemlich seltene Gäste auf heimischen Theatern und Konzertpodien sind. B.

Paris. Durch eine Schenkung der Töchter Pauline Viardots, Mme. Chamerot und Mme. Duvernoy, ist die Bibliothek des Pariser Konservatoriums in diesen Tagen um einen kostbaren Schatz bereichert worden: die ganze großartige Sammlung musikalischer Manuskripte, die Manuel Garcia, der Begründer der berühmten Musikerfamilie, zusammengebracht hatte, ist der Bibliothek überwiesen. Die Sammlung enthält neben handschriftlichen Partituren Garcias eine Anzahl von Noten und Partituren von Meistern des 19. Jahrhunderts, darunter viele kostbare Autographen. Schon früher ist durch eine Schenkung Pauline Viardots die Bibliothek des Pariser Konservatoriums in den Besitz des Don Juan-Manuskripts von Mozart gekommen. Die neue Schenkung wird die bereits seit längerer Zeit von Tiersot vorbereitete Publikation eines für die Musikforschung brauchbaren wissenschaftlichen Kataloges der Handschriftenschätze des Pariser Konservatoriums verzögern. — Messagers Oper „Béatrice", deren Première in der großen Opernwoche von Monako stattfand, wird vom Komponisten und den Textdichtern im letzten Akte umgearbeitet, damit darin die heilige Jungfrau nicht mehr als singende Opernfigur auftritt.

Rom. In der Roma Aurea, dem goldenen Rom, scheint das edle Metall recht rar zu sein. Die städtische Kapelle (Banda Municipale), deren Mitglieder im Berl. Lokalanzeiger so schön als „Munizipalmusiker" verdeutscht werden, kann ein Lied davon singen. Diese in Italien berühmte Körperschaft ist nicht nur längst um ein Drittel reduziert worden, sondern jetzt auch in der Besoldung dermaßen geschmälert, daß den Musikern keine halbwegs anständige Lebensführung mehr möglich bleibt. Da S. P. Q. R. ihren Eingaben und Protesten mit der Zähigkeit gegenübersteht, die jedem magern Geldbeutel eigen ist, haben sich viele von ihnen entschlossen, dem im „glücklichen" Hesperien so starken Zuge über den großen Teich zu folgen. Damit dürfte dann aber die künstlerische Periode des römischen Stadtorchesters als abgeschlossen zu betrachten sein.

Stuttgart. Joseph Haas hat ein „Lustige Serenade" betiteltes viersätziges Orchesterwerk vollendet, welches zur Uraufführung im ersten Abonnementskonzert der Kgl. Hofkapelle in Stuttgart (Herbst 1914) angenommen wurde. Das Werk erscheint im Wunderhorn-Verlag in München. — Am 11., 12. und 13. April fanden hier die Sitzungen des Preisrichterkollegiums statt, das über den vom Deutschen Bühnenverein für den besten Don Juan-Text ausgeschriebenen Wettbewerb zu entscheiden hatte. An den Sitzungen, die der Generalintendant Baron zu Putlitz leitete, nahmen teil die Herren Professor Fuchs-München, Hofrat Gerhaeuser-Stuttgart, Direktor Illing-Stettin, Professor Krebs-Berlin, Geheimrat Lautenburg-Berlin, Dr. Neitzel-Köln, Generalmusikdirektor v. Schillings-Stuttgart, Dr. Schmidt-Berlin und Rechtsanwalt Wolff-Berlin. Es lagen insgesamt 67 Bewerbungen vor. Der Preis, der 10000 Mk. beträgt, wurde Kammersänger Karl Scheidemantel in Weimar zugesprochen.

Weimar. Kapellmeister Gustav Gutheil, der Gatte der bekannten Wiener Opernsängerin Marie Gutheil-Schoder, ist 46 Jahre alt in Weimar gestorben. Gutheil, der auch als begabter Liederkomponist bekannt wurde, war erst Geiger im Weimarer Hoforchester und ging dann als Dirigent des Konzertvereinsorchesters nach Wien. Mit seinen größeren Kompositionen hielt er das nicht, was man sich einst von ihm versprach, trotzdem es da nicht an Förderung fehlte. Spielte doch schon Jul. Klengel im Sommer 1886 auf der Tonkünstlerversammlung des Allg. D. Musikvereins in Sondershausen ein Violoncellkonzert des damals Achtzehnjährigen, das auch den anwesenden Franz Liszt interessierte!

Wien. Am 6. April starb hier der Komponist Karl Nawratil im 78. Lebensjahre. Jurist und Staatsbahnbeamter von Beruf, ein begeisterter Musikfreund, gewann er sich die Freundschaft von Brahms, auf dessen Rat er bei Nottebohm Komposition studierte. Seine bei Rahter, Kistner und Hofmeister erschienenen Werke gehören fast allen Kompositionsgattungen an (Orchester- und Kammermusik, Klavier- und Orgelstücke, eine Messe, Motetten, Lieder). Auch arbeitete Nawratil für einige Bände der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" den Basso continuo aus. Eine größere Anzahl jüngerer Musiker verdankt ihm ihre kompositionstechnische Ausbildung.

— An der Wiener Hofoper sind die Bezüge aller Mitglieder des Orchesters und des Chors erhöht worden. Zusammen mit einer kürzlich bewilligten Gehaltsaufbesserung des technischen Personals betragen die Mehrausgaben künftig 100000 Kronen jährlich.

— „Eine Singspielouvertüre" für Orchester (Op. 17) von Edgar Istel, die in verhältnismäßig kurzer Zeit über 100 erfolgreiche Aufführungen im In- und Ausland erlebte, ist in den Verlag von Hug & Co. in Leipzig übergegangen und kommt auch in nächster Saison in zahlreichen Städten zu Gehör, u. a. unter Felix Weingartner in Wien.

Wiesbaden. Die Oper ist an den nächsten Kaiserfestspielen, die vom 13. bis 18. Mai im Königl. Theater stattfinden, mit Mozarts Don Juan (16. Mai), Webers Oberon (18. Mai) und Wagners Lohengrin (14. Mai) beteiligt. In Don Juan wird John Forsell von der Königl. Oper in Stockholm die Titelrolle singen.

Der erste preußische evangelische Kirchenmusikertag

wurde, wie schon an anderer Stelle unseres Blattes vorbemerkt, am 14. und 15. April in Berlin abgehalten. Es war die bei solchen Angelegenheiten übliche Aufmachung. Sie wich nur im sogenannten Ehrenkomitee vom Gewohnten ab. Da pflegt man bekanntlich irgendwie zugkräftige Namen auf die Liste zu setzen. Hier aber fiel es auf, daß unter den herangezogenen Musikkritikern eine Persönlichkeit war, die weder an Alter noch an Verdiensten das dazu gehörige Maß hatte. Der Betreffende, den ich hier nicht durch Namhaftmachung bloßstellen will, hat einerseits wohl kaum schon die Reichstagswahlfähigkeit erreicht und anderseits gerade das geleistet, daß er wegen einer ziemlich stupenden Plagiatgeschichte sein früheres Amt als „Vertreter der Presse" niederlegen mußte. Hoffentlich saßen nicht noch mehr solche repräsentable Männer alias Jünglinge im Ehrenkomitee!

Die Sache selber begann dann mit einem liturgischen Gottesdienste in der Nikolaikirche, dessen musikalischer Teil ein ganz anderes, glücklicheres Gepräge trug. Er wurde durch Musikdirektor Friedrich Wiedermann mit seinem Kirchenchore ausgeführt, und zwar künstlerisch vollendet. Außer drei mehrstimmigen Chorälen hörte man Chöre von H. Schütz, G. F. Händel, A. Becker und dem vortrefflichen Dirigenten selber. Seine Komposition war ein achtstimmiger Satz „Gott hat Christum auferweckt", der ihn auch nach der Richtung hin als hervorragenden Musiker bekannt machte. An der Orgel aber waltete Arnold Dreyer von der Georgenkirche mit Meisterschaft seines Amtes. In der nachfolgenden Begrüßungszusammenkunft ließ sich dann die nur aus Männerstimmen bestehende Konzertvereinigung der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche unter ihres wackeren Führers Kießlich Leitung hören. Sie zählt längst zu den festen Stützen des Berliner Musiklebens.

Anderntags war die eigentliche Hauptversammlung. Ihre Tagesordnung gipfelte in drei Vorträgen: Die Kirchenmusik in ihrer Bedeutung für das kirchliche und Volksleben (Lizentiat Heinrich Scholz); Was muß geschehen, um eine größere Würdigung der Kirchenmusik im kirchlichen und öffentlichen Leben herbeizuführen? (Musikdirektor Heinrich Pfannschmidt); Die Kirchenmusik und ihre Weiterentwicklung (Professor Philipp Wolfrum). Hiervon hatte der mittlere substanzielle Tragweite. Der Redner machte folgende Vorschläge: a) Das Recht der Beaufsichtigung der Kirchenmusikbeamten soll nicht dem Gemeindekirchenrate, sondern dem Diözesansuperintendenten zustehen; b) die Kirchschullehrer sind von den niederen Küsterdiensten zu befreien; c) das Pensionsgesetz der Kantoren und Organisten ist unabhängig von dem der Küster für sich auszugestalten; d) dem Kirchenmusikbeamten ist Sitz und Stimme im Gemeindekirchenrate einzuräumen; e) auf allen Stufen der synodalen Tätigkeit ist eine fachmännische Vertretung zuzuziehen; f) jede Provinz soll ein besonderes akademisches Kirchenmusikinstitut zur Ausbildung des Nachwuchses erhalten. Nach der üblichen Debatte wurde dann auch eine Resolution Pfannschmidts angenommen, die den Evangelischen Oberkirchenrat bittet, zur Beratung der sich ergebenden Fragen und zur Vorbereitung der den Synoden wie den staatlichen und kirchlichen Behörden vorzulegenden Anträge baldmöglichst eine Kommission aus Vertretern der Kirchenbehörden, Mitgliedern der Synoden, evangelischen Kirchenmusikern und erfahrenen Männern einzusetzen. Diese Kommission soll die Unzulänglichkeit der gesetzlichen Grundlagen beseitigen und der evangelischen Kirchenmusik zur vollen Würdigung verhelfen. Und dann noch ein Zusatz Von der Heydts, worin die Provinzialsynoden durch die Provinzialverbände ersucht werden sollen, den Kirchenmusikern Sitz und Stimme im Gemeindekirchenrate zu verschaffen.

Ein Festkonzert im Dome schloß die Tagung ab. Sein Programm hat meine Kritik herausgefordert. Was hat Bachsche und Brahmssche Kammermusik mit Kirchenmusik zu schaffen? Weshalb schloß man ferner dieses Kirchenkonzert mit zwei weltlichen Chören ab, als welche sich R. Kahns Schlummerlied und W. v. Baußnerns Weihe der Nacht, beides übrigens wertvolle Stücke, auswiesen? Sonst waren Vokalwerke von Palestrina, Lotti, Seb. Bach und Wolfrum da, die samt und sonders vom Kgl. Domchore unter Rüdels Leitung vollendet gesungen wurden. Auch des Domorganisten Irrgang ist besonders zu gedenken. Er trug, meisterhaft wie immer, u. a. Passacaglia und Fuge über B—a—c—h, von Georg Schumann vor, das den Berliner Singakademiedirektor und nunmehrigen Kgl. Preuß. Meisterschullehrer in seiner vollen kompositorischen Gediegenheit zeigte. Alles in allem kann man wohl sagen, daß mit diesem Konzerte der erste preußische Kirchenmusikertag in einem wirklich hervorragenden künstlerischen Ereignisse ausklang.

Bruno Schrader

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 25. April, nachmittags $^1/_2$2 Uhr

J. Pachelbel: Ciacona (D moll) für Orgel, vorgetragen von Herrn Herrmann Mayer. J. S. Bach: „Vergiß mein nicht". J. Corsi: „Adoramus te". M. Grabert: „Meine Seele dürstet nach Gott".

Das nächste Heft erscheint am 30. April; Inserate müssen spätestens Montag, den 27. April, eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 18

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 30. April 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Musikalische Entwicklungsgänge[1]

Von **Robert Zieme**

Aus den Werken der Künste läßt sich mit Deutlichkeit der Herzensschlag des Kulturlebens eines Volkes erkennen. Was ein Volk im tiefsten Innern bewegt, suchen sie, jede in ihrer Weise, entsprechend zu verkörpern. Leichter als alle anderen Künste folgt den Strömungen der Zeit das flüchtige Element des Tones. Der Flüssigkeit und Flüchtigkeit im Wesen der Tonkunst ist es aber auch zuzuschreiben, daß ihre Werke, einer Fata Morgana ähnlich, in dieser oder jener Gestalt erscheinen, angestaunt werden, um ebenso rasch wieder zu verschwinden. Das Geistige, im gewissen Sinne Unfaßbare ihres Wesens ist aber zugleich dasjenige, wodurch sie ihre Schwesterkünste überragt, und das sie befähigt, in einer festumgrenzten Freiheit sich bewegen zu können. Wie aber aller Freiheit die Zügellosigkeit naheliegt, so kämpft auch in ihr immer zeitweise das Elementare des Tones gegen die Grundsätze an, die Zeiten und Geschmack als Mittel und Bedingung des Verständnisses von jeher festgesetzt hatten. Greifen wir auf die große Zeit der Kirchenmusik zurück, so bildete letztere wesentlich nur ein dekoratives Element kirchlicher Prachtentfaltung oder allgemein festlichen Gepränges. Als dann die Individualität des Volkes mehr erwachte, bemächtigte sich ihrer zugleich die Spekulation: die chorischen Stimmen lösten sich auf, die Freude am Einzelgesange, am einzelnen Tone erwachte. Hand in Hand mit diesem entwickelte sich das Orchestrale mit seinem auch schon damals reichen Instrumentenschatze.

Es ist ganz der Natur entsprechend, daß sich auf diesem Wege zunächst das Sinnliche des Klanges entwickelte; erst nachdem das neue System zu einem gewissen Grade von Festigkeit und einer Erschöpfung des nächstliegenden Äußerlichen gelangt war, leitete das Streben nach seelischer Vertiefung des Tones das Kunstwerk in neue Wege. Diese betreten und ausgebaut zu haben, ist bekanntlich wesentlich das Verdienst Glucks und Mozarts; ihren Höhepunkt im Sinne des älteren Klassischen erreichte die „Richtung" in Beethoven. Trotz der Bestrebungen jener blieb der Grundzug der Musik bis zu Beethoven aber doch vorwiegend ein harmlos freundlicher; diese „ewige Jugend" war ein Privilegium der Großen jener Zeit — sie war dem ganzen Jahrhundert eigen. Durch jenes Streben nach Verinnerlichung gelangte das gesamte Musikwesen in Bahnen, die ihm bisher vollständig fremd waren. Die bisherigen Grundsätze, nach denen man komponierte, galten als etwas allgemein Maßgebendes; man schloß sich ihnen als sich von selbst verstehend an. Hierin haben wir die Ursache der fast ungeheuer großen Produktivität jener Meister des achtzehnten Jahrhunderts zu suchen, die sich in ebenso auffälliger Weise dann später verringerte.

Wenn man nun selbstredend Zeitgemäßes beibehielt, so mußte ein tieferes Durchdenken der gestellten Aufgaben aber doch dahin führen, daß höher veranlagte Geister, entgegengesetzt der früheren Zeit, vom Allgemeinen abgingen und eigene Wege einschlugen. Schon die Lieder Franz Schuberts zeigen einen hohen Grad subjektiver Auffassung; von dem Glanze reizvoller Romantik noch durchgeistigt, nahm diese Eigenart ihren eigentlichen Ausgangspunkt von Carl Maria von Weber; Hand in Hand mit der Romantik beherrscht sie heute und vorwiegend von der Bühne aus unser ganzes musikalisches Leben, ihr verdanken wir die Werke eines Mendelssohn, Schumann und Spohr usw.

Die Entwicklung musikalischer Subjektivität war eine der Kunst entsprechende, solange der Materialismus unserer neueren Zeit in naturgemäßen Bahnen blieb. Mit seiner zunehmenden Verwilderung mußte aber die Kunst überhaupt zurücktreten oder gar untergehen, wenn sie nicht zunächst der Strömung folgte und ebenso energisch für sie eintrat wie alles andere auf näheren und ferneren Gebieten. Es war abermals das Natürlichste, daß sie sich wieder mehr dem sinnlichen Klange als dem am unmittelbarsten Wirkenden zuwandte. Dieses zu entfalten, bot ihr ein mannigfaltig zusammengesetztes und gut geschultes Orchester das reichste Material. Neben diesem entspricht es der vorherrschenden Verstandestätigkeit unserer Zeit, wenn man zugleich die Führung der einzelnen Stimmen mannigfaltiger gestaltete. Letzteres veranlaßte dann ganz von selber, daß nun auch die Dissonanz in größerer Freiheit als bisher sich bewegte. In Anlehnung an festere Grundsätze, von denen unsere Klassiker stets ausgingen, hätten jene Neuerungen, als wertvolle Bereicherung der Kunst, unstreitig zu hohen Zielen führen müssen. Aber nur ein einziger, Richard Wagner, fand den rechten Weg. Wieviel des Fertigen

[1] Wir bringen diesen bemerkenswerten und zu Betrachtungen anregenden Aufsatz, obwohl wir mit mancher seiner Meinungen, besonders über Brahms, nicht übereinstimmen. Die Schriftleitung.

verdanken wir ihm allein in seinen Opern (Dramen) und wie viele Anregung, wie viele neue Gesichtspunkte in dem Rätsel seines ganzen Schaffens, den Nibelungen? Um so unerklärlicher muß es uns erscheinen, daß ein so unendlich vielseitiger Aufschwung so rasch wieder erlahmen konnte. Es ist bekannt, daß Wagner einen Einfluß ausgeübt hat und immer noch ausübt auch auf alle anderen Künste, wie kaum jemand vor ihm; seine Ideen beherrschen auch die heutige Musik — aber wirklich Fertiges zu schaffen, gelang keinem nach ihm. Der allgemeinen Ruhelosigkeit müssen wir es wohl zuschreiben, daß den Kompositionen der Neueren vor allen Dingen die verständliche Darstellung fehlt; sie fesseln wesentlich durch Einzelheiten, während sie, als Ganzes betrachtet, nur ausnahmsweise befriedigen. Schon das müssen wir als Schwäche bezeichnen, wenn die leitenden Gedanken unklar oder unstät gehalten sind, oder wenn an Stelle eines solchen gar nur eine Phrase ohne Abschluß, ich möchte sagen, ein weltschmerzlicher Stoßseufzer gesetzt ist. Wie überall, soll auch in der Musik der Gedanke als dasjenige, von dem wir ausgehen, klar ausgesprochen sein, um ihm überhaupt folgen zu können, und hier um so mehr, weil der Ton ein so äußerst flüchtiger ist. Wie meisterhaft hat dieses Beethoven verstanden, der uns stets mit wenigen Takten sagt, um was es sich handelt. Ob nun die eine Zeit ein Thema länger, die andere kürzer abfaßt, tut gar nichts zur Sache. Gegen diesen Grundsatz, den die musikalische Kunst schon längst an die Spitze gestellt hat, verstößt auch so oft der sonst so phantasiereiche Brahms. Seinen Werken ist eine gewisse, man könnte sagen, elementare Kraft nicht abzusprechen. Aber sowohl jene Schwäche wie auch der Mangel an klassischer Anordnung und Abrundung lassen seine Werke zu keiner einheitlichen Wirkung kommen. Ohne Frage haben sie manche große Schönheit aufzuweisen, aber wir erfahren auch an ihnen gerade wieder dasjenige, was ich vorher erwähnte: ein Fesseln wohl durch Einzelheiten — selten aber als Ganzes. Darin liegt es, daß er, je nach dem Standpunkte des Beurteilers, ebensoviel Verehrer wie Gegner gefunden hat. Vollständig unserer Zeit entsprechend ist dagegen seine polyphone Schreibweise, in der sich andere unserer Besseren allerdings auch bewegen. Ein Extrem ist es aber wiederum, wenn diese den Satz einseitig beherrscht; auch sie muß zur Monotonie führen. Die Kunst verlangt eben auch Wechsel, Gegensätze.

Eine der eigentümlichsten Erscheinungen, die wir abermals auf die Zeitströmung zurückführen müssen, ist die zunehmende Herrschaft der Dissonanz; wie ein entfesseltes Element tritt sie heute absolut regellos auf. Das Streben nach Schönheit, das unsere Eltern und Voreltern beseelte, hat einem einseitigen Ringen nach Wirkung vollständig weichen müssen. Sollte es Sehnsucht nach einem Ideale, nach einer, ich möchte sagen, neuen Gottheit sein, nach der die ganze Welt auf der Suche ist? — Während das alte Kirchensystem auf dem Dreiklange fußte und ihm deshalb eine innere Bewegung nicht eigentlich eigen war, traten durch das Auftauchen der Chromatik die Akkorde in engere Beziehung zueinander, der eine deutete auf den andern, leitete zu ihm über. Auf diesem Wege wurde jene zu einem Mittel der Bewegung und des Ausdrucks, das sie schließlich befähigte, selbst Momente höchster Leidenschaft packend schildern zu können. Weit über das Ziel hinaus sind wir aber heute in eine Dissonanzspielerei hineingetrieben. In dem Wechsel von Konsonanz und Dissonanz bildet erstere, als das Normale, den Stützpunkt des Kunstwerkes; diesem Grundsatze verdankt es mit seine künstlerische Ruhe. Letztere mußte aber zu vollständiger Auflösung kommen, als das Verhältnis verkehrt wurde. Durch eine reiche Verwendung von Dissonanz vermögen wir wohl die Leidenschaft zu steigern, sie kann uns aber doch nur künstlerisch berühren, wenn sie hier und da gegipfelt erscheint. Diese Höhepunkte zu erreichen, ist der heutigen Kunst fast unmöglich gemacht, indem die Mittel, wodurch allein wir jene zu erreichen vermögen, durch eine zu häufige Anwendung in ihrer Wirkung abgeschwächt werden. Wie sollen wir zu besonderer Wirkung, zu „Effekten" kommen, wenn alles Besonderes, wenn alles „Effekt" ist?

Ebenso schwer wie den Kunstwerken Ruhe in der Bewegung zu verleihen — dies ist ein längst anerkanntes Kunstprinzip — wird es unserer Zeit, denselben ein naturgemäßes, aber lebhaftes Kolorit zu verleihen. Selbstredend soll dieses nicht Selbstzweck sein, sondern aus dem Ganzen herauswachsen. In diesem Sinne sind die Werke Berlioz' behandelt: sie gehen von leitenden Gedanken aus. In den Opern Wagners tritt die Tonmalerei dann zugleich illustrierend auf; ihr hoher Grad von Klangschönheit gewinnt noch an Wert dadurch, daß sie echt künstlerisch von innen herauswächst. Mit dem zunehmenden Interesse für klangliche Wirkung macht sich dann aber zu gleicher Zeit ein Rückgang im Werte der leitenden Themen und des geistigen Inhalts der Musikstücke bemerkbar. Beides tritt am auffälligsten da zutage, wo es sich nicht durch orchestrale Farben verdecken läßt: in den Werken für Klavier; diese zeigen heute eine Armut der Erfindung, wie sie die Literatur bisher noch nicht gehabt hat. Da unserem Zeitalter die Tiefe für musikalisches, ja man kann sagen, für künstlerisches Empfinden im allgemeinen abgeht, so blieb man eben am Äußeren hängen: der sinnbestrickende Klang wurde das Wichtigste. Daß indessen selbst eine in gewissem Sinne einseitige Tonmalerei imstande ist, uns in höherem Grade zu fesseln, beweisen die Werke von Richard Strauß, der dem Orchester eine Vielseitigkeit der Farben verlieh wie niemand vor ihm. Können wir dieser Tonmalerei eine Berechtigung nun auch nicht versagen, so hat sie andererseits aber nur ein engbegrenztes Feld. Als etwas Abstraktes aufgefaßt, steht die Farbengebung aber nicht höher als jenes Figuren- und Melismenwesen des vergangenen Jahrhunderts. Wie in der Malerei belebt auch in der Musik das Kolorit; aber in beiden soll die Farbe von Zeichnung und Inhalt geleitet sein. Dieses schließt Ausnahmen natürlich nicht aus. Handelt es sich um Schöpfung kleiner Stimmungsbilder, so kann eine besondere Beleuchtung bei selbst unbedeutendem Gegensatz in hohem Grade fesseln, wie schon jene träumerischen Phantasiestücke von Schumann beweisen. Bei größerer Ausdehnung des Satzes verlangen wir aber Gedanken, die eine Gefühlsschwelgerei nie ersetzen kann. Eine Ausartung der Kunst, sowohl der Musik wie der Malerei, ist es aber jedenfalls, wenn man Ton und Farbe einseitig zu einem Stimmungmachen benutzen und von jenen aus das Ganze beherrschen will.

So hochinteressant es nun auch ist, dieses musikalische vanity fair zu verfolgen, so müssen wir dabei doch zugleich zu der Überzeugung kommen, daß eine so einseitige Subjektivität, wie sie die heutige Kunst beherrscht, nur zur Zerfahrenheit führen kann. Ebenso ein-

seitig wie jene ist denn auch das heutige Urteil geworden, das meist ein überhastetes und deshalb so oft ein ganz ungerechtes ist. Das unersättliche Verlangen nach Neuem und Neuerem hat uns dahin gebracht, daß Hochbegabte, wie H. Hofmann, Bruch, Goldmark und einige andere, die sich auf die moderne Kunst des Imponierens allerdings nicht verstehen, gar nicht den Grad von Achtung sich erworben haben, den sie durchaus verdienen.

Wie rasch hat das Publikum seine einstigen Gottheiten: Rubinstein, Raff, auch Gade dürfen wir hierher rechnen, vergessen! Wieviel ist noch von dem allverehrten Robert Franz übriggeblieben?

In erster Linie haben wir das Kunstwerk als Ganzes zu betrachten, dann gehen wir zu den Einzelheiten über.

Fehlt dem Ganzen die künstlerische Ordnung, so werden geistreiche Einfälle diese nicht ersetzen. Das so oft vernachlässigte, ja selbst verhöhnte Formelle ist der musikalischen Kunst so unerläßlich wie jeder anderen. Als ein Mittel der Darstellung sucht es das Material wirkungsvoll zur Geltung zu bringen, während es zugleich dem Zuhörer erst das eigentliche Verständnis erschließt. Die Musik hat nicht den bequemen Halt an einer Antike wie etwa die Architektur. In ihrer unendlich vielseitigen Entwicklung ist sie aber zu gewissen Grundsätzen gekommen, die ihrem innersten Wesen entsprangen. Von diesen ausgehend, schlossen sich die Jüngeren den Älteren an, wieviel die Zeiten am äußeren auch änderten, im wesentlichen sind jene Grundsätze dieselben geblieben. Ein richtiges Urteil vermögen wir deshalb nur zu fällen, wenn wir die neue Zeit aus der alten zu erkennen suchen. Kein Fortschritt tritt unvermittelt auf, aber die eine Zeit wird von diesen, die andere von jenen Interessen gefesselt, und so kommen die verschiedenen Keime zur Entwicklung. Niemals aber wird Nebensächliches oder gar Unnatürliches für die Dauer seine Herrschaft behaupten, und so wird auch die musikalische Kunst immer wieder darauf zurückkommen, von klaren Gedanken auszugehen, dieselben logisch zu entwickeln und durch sachgemäße Verteilung von Licht und Schatten das ganze Kunstwerk zu beleben.



Giacomo Meyerbeer

Zu seinem 50. Todestage
(gest. 2. Mai 1864)

Von **Dr. Edgar Istel**

„Von der Parteien Haß und Gunst entstellt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte.“ Wohl von keinem Komponisten des 19. Jahrhunderts gilt dies Dichterwort mehr als von Jakob Beer, der unter dem Namen Giacomo Meyerbeer (infolge einer Erbschaft nahm er den Namen eines Verwandten namens Meyer hinzu) einer der gefeiertsten, aber auch einer der am meisten geschmähten Tondichter war. Weder die überschwengliche Bewunderung seiner Zeitgenossen noch die Prophezeiung seiner Gegner, mit dem Tode des einflußreichen Mannes würden seine Werke verschwinden, hatten standgehalten: die Gegenwart sieht die Werke dieses Mannes mit gerechten Augen an; längst hat sie ihn, den früheren Alleinherrscher im Reiche des musikalischen Dramas, zwar entthront, ihm dafür aber einen dauernden Ehrenplatz angewiesen unter den größten musikalischen Dramatikern aller Zeiten und Völker. Hat doch selbst sein schärfster Gegner, Richard Wagner, vor dem Komponisten des vierten Hugenottenaktes bewundernd die Waffen senken müssen, und wenn auch die übrigen Werke Meyerbeers alle der Vergessenheit anheimfallen sollten (die Zahl der Meyerbeer-Aufführungen geht seit Jahren bedenklich zurück), sein Meisterwerk wird länger leben als so manche heut gefeierte Sensationsoper, denn in diesem Werke wohnt eine Reife des Könnens, eine Fülle der musikalischen Erfindung und eine sichere Kenntnis der Bühne, Eigenschaften, deren Wirkung so rasch nicht erschöpft sein dürfte. Neben den „Hugenotten“ ist wohl die wenig bekannte Musik zu dem Drama „Struensee“ von Michael Beer, Meyerbeers Bruder, das edelste und beste Werk des Meisters. Hier zeigt es sich, was Meyerbeer sein konnte, wenn er sich nicht dem Pariser Operneffekt in die Arme geworfen hätte, der ihm mit „Robert dem Teufel“ (1831) zwar Weltruhm verschaffte, ihn aber im „Prophet“ und in der „Afrikanerin“ immer weiter lockte. Und doch, welche Fülle von dramatischem Genie steckt selbst noch in diesen seinen schwächeren Werken! Genug, um damit ein Dutzend „moderner“ Opernkomponisten auszustatten.

Meyerbeers Leben verlief eigentümlich, imponiert aber durch den unbesiegbaren Zug zum Aufstieg. Am 5. September 1791 zu Berlin geboren als Sohn des reichen Bankiers Jakob Herz Beer, dessen Haus ein Mittelpunkt vornehmer Geselligkeit war, standen dem jungen Musiker schon früh alle Hilfsquellen der Bildung zu Gebote, als er sich zunächst zu einem eminenten Klavierspieler entwickelte. Als Komponist von Abbé Vogler, einem seltsamen Experimentator, ausgebildet und bei diesem in Darmstadt Mitschüler des Freischützkomponisten Karl Maria v. Weber, verließ der junge Meister bald schon Deutschland, um sich über Paris, der Stätte seiner späteren Triumphe, zunächst nach Italien zu begeben, wo er 1824 mit einer italienischen Oper „Il crociato in Egitto“ (Der Kreuzritter in Ägypten) debutierte. Obwohl der Erfolg groß war und den Komponisten in die erste Reihe der dramatischen Komponisten stellte, erkannte Meyerbeer doch, daß Italien ihn auf die Dauer nicht fesseln konnte. Er kehrte nach Berlin zurück, wo er nach dem Tode seines Vaters sich fast zwei Jahre lang nur mit geistlichen Kompositionen beschäftigte, der Trauer aber dann durch die Vermählung mit seiner Cousine Mina Mosson ein Ende machte. Vier Kinder entsprossen der glücklichen Ehe.

Zu neuer Wirksamkeit auf dem Gebiet der Oper gelangte Meyerbeer erst infolge seiner Verbindung mit dem besten Librettisten seiner Zeit, Eugen Scribe, der ihm das Libretto zu „Robert der Teufel“ und allen folgenden Bühnenwerken schrieb. Der Erfolg des Robert war ungeheuer: Meyerbeer war mit einem Schlage weltberühmt, obwohl sofort in Deutschland eine lebhafte Opposition bei den führenden Musikern (Mendelssohn und Schumann) einsetzte. Noch größer war der Erfolg der „Hugenotten“ (1836), die Meyerbeers Stellung zu einer unbestrittenen machten, — bis Richard Wagner ihm den Lorbeer streitig machte. Es ist eine besondere Ironie des Schicksals, daß gerade Meyerbeer es war, an den der mittellose, jeder persönlichen Beziehungen bare Wagner sich nach seiner Ankunft in Frankreich um Empfehlungen wandte, und daß tatsächlich Meyerbeer, der mit scharfem Blicke das Genie Wagners zwar erkannte, aber den Autor des „Rienzi“ nur als gelehrigen Schüler der großen historischen Oper

betrachtete, daß Meyerbeer dem jungen Wagner in Dresden und Berlin durch seine Empfehlungen zu Aufführungen verhalf. Es ist kein Ruhmesblatt Wagners, daß er Meyerbeer, den er einst in Briefen aufs devoteste umschmeichelt hatte, späterhin herabzusetzen suchte. Den Künstler Meyerbeer mochte Wagner, der es nicht verschmäht hatte, viel von Meyerbeer zu lernen, immerhin aufs schärfste kritisieren, den Menschen Meyerbeer in den Kot zu ziehen hatte Wagner, das undankbarste aller Genies, keine Ursache. Gleichgültig, welches die Motive Meyerbeers waren, die Tatsache steht fest: er hat Wagner geholfen, wie wir aus Wagners eignen Briefen und Schriften wissen. Ein mystisches Band umschlang das Leben beider: Wagners Aufstieg bedeutete Meyerbeers Niedergang, und — seltsam! — am Tage, da endlich der Bote des bayrischen Königs Wagner aus dem tiefsten Elend zu den höchsten Höhen führte, am gleichen Tage starb zu Paris Meyerbeer, gleichsam, als sollte das Schicksal ihn davor bewahren, den Triumph des Nebenbuhlers mitzuerleben.

Fünfzig Jahre sind es her seit diesem denkwürdigen Augenblick. Wagner hat gesiegt, aber Meyerbeers Werk ist noch lange nicht tot. Ist's nicht ein seltsames Schauspiel, daß Meyerbeer, dem so oft „undeutsche“ Gesinnung von den Wagnerianern vorgeworfen wird, der Lieblingskomponist des jetzigen deutschen Kaisers ist, und daß bei Hoffestlichkeiten Meyerbeers Fackeltänze (übrigens ganz hervorragende Werke) eine große Rolle spielen. Ja, daß, als am Tage vor dem diesjährigen Geburststag des Kaisers die Parsifal-Aufführungen abgebrochen wurden, die Berliner Kgl. Oper zu Ehren des Kaiserfestes Meyerbeers „Afrikanerin“ spielte!

So wird denn jetzt auch in Berlin zum 50. Todestag Meyerbeer ein Denkmal erhalten, das man seinem Rivalen so viel früher setzte, obwohl gerade Meyerbeer als geborener Berliner und langjähriger preußischer Generalmusikdirektor ein persönliches Anrecht auf besonsere Ehrung schon lange hatte. Die Welt ist gerecht, aber sie braucht Zeit dazu.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Unmittelbar vor und zu Beginn der Karwoche eine Fülle von Konzertaufführungen, über die wir daher nur mehr summarisch berichten können.

Am 1. April für die Saison Schluß des Mittwoch-Zyklus der Sinfonieabende des Konzertvereins; unter der bewährten Leitung F. Löwes nur zwei Werke, aber erstklassige vorführend: R. Strauß' „Also sprach Zarathustra“ und Bruckners siebente Sinfonie (Edur) mit dem berühmten Trauer-Adagio. Durchaus einwandfreie, vollendete Darstellung und entsprechend stürmischer Beifall; zugleich aber auch wieder eine fürs Konzerthaus nicht eben günstige Akustikprobe. Bei den Aufführungen im großen Musikvereinssaal sind die eigentlichen Glanzstellen beider Werke doch weit mehr zur Geltung gekommen; an plastischer Klarheit in bezug selbst auf das feinste kontrapunktische Gefüge bot Löwe neulich allerdings wieder Musteraufführungen.

Am nächsten Tag wieder im Konzerthaus Zöglingskonzert der k. k. Musikakademie (ehemals Konservatorium), unter ihrem energischen Direktor W. Bopp nur große Orchesterkompositionen vorführend: R. Strauß' „Feierlicher Einzug“ mit Orgel (Bearbeitung von P. Juon), Bruckners vierte (romantische) Sinfonie (Es dur) — bekanntlich seine beliebteste, förmlich populär gewordene — und Liszts „Préludes“. Wegen der gleichzeitigen Aufführung der neuen Oper „Notre-Dame“ an dem Besuche dieses Konzertes verhindert, können wir nur nach dem verläßlichen Bericht musikalischer Freunde feststellen, daß der Erfolg allen billigen Anforderungen entsprach, ja eigentlich künstlerisch weit über dieselben hinausging.

Am 3. April abends im großen Musikvereinssaal: Wiederholung der achten Sinfonie von Gustav Mahler durch den Philharmonischen Chor unter F. Schreker, welcher das kolossale Werk sehr wirkungsvoll herausbrachte. Ein ungeheures Massenaufgebot diesmal wie vor zwei Jahren, nunmehr folgendermaßen zusammengesetzt: Soli: Damen J. Durigo, G. Foerstel, R. Stwertka, Kl. Wenger, Herren Nosalewicz, Dr. Schipper, O. Wolf; für die Chöre der Philharmonische Chor verstärkt durch den Frauenchor der Frau A. Mandyczewski, den Gesangverein österreichischer Eisenbahnbeamter, den Katholischen Jünglingsverein „Mariahilf“ (Knabenchor unter seinem Dirigenten Peterlini), endlich durch den Wiener Neustädter Singverein. Als Orchester — um die Hälfte verstärkt — das der „Tonkünstler“. Eine im ersten der zwei Riesensätze dieser Sinfonie-Kantate (wie der richtige Ausdruck lauten sollte) wieder meistens nur rein physisch, geradezu betäubend wirkende Schallmasse, sich aber um so schöner abklärend im zweiten Satz gegen den Schluß des Ganzen, mit welchem jedenfalls Mahler den Gipfel seines problematischen Schaffens erreicht hat — was man immerhin auch im einzelnen selbst gegen diese Schöpfung einwenden könnte und auch bereits vielfach eingewendet hat. Da in Wien eine sehr starke, geschlossene Partei von Mahler-Enthusiasten existiert, die natürlich vollzählig vertreten war und stets das Zeichen zum Applaus gab, hinter welchem das übrige Publikum — um nicht als rückständig zu erscheinen? — nicht zurückbleiben wollte, stieg die Beifallsstimmung im Saale schließlich bis zur Siedehitze und wollten die Hervorrufe des Dirigenten und seiner Getreuen gar kein Ende nehmen.

Am 4. April an derselben Stelle ein glänzend gelungenes „Populäres Konzert“ des von Prof. Hans Wagner neu begründeten und trefflichst geleiteten Wiener Lehrer-a cappella-Chores, nur etwa 50—60 junge Leute umfassend, deren Stimmen aber so fein geregelt und diszipliniert, daß man wohl von einer vokalen Elitekapelle sprechen könnte. Und so wurden denn diesmal durchweg glücklich ausgewählte Chöre verschiedenster Art: von Nicodé (aus der Sinfonie-Ode „Das Meer“), K. Dittrich, L. Bauer, Rich. Stöhr (ein besonders charakteristisches „Lied der Waffenschmiede“ mit Begleitung von Klavier und zwei abgestimmten Ambossen), Thuille „Rewelge“ (ein unheimlich packendes Nachtstück aus dem Soldatenleben nach „Des Knaben Wunderhorn“), Liszt (sein kostbar burleskes „Studentenlied“ „Es lebt eine Ratt' im Kellernest“ aus Goethes „Faust“), Othegraven (Bearbeitungen bekannter Volkslieder) und Prinz Gustav v. Schweden („Frühlingslied“) sämtlich kongenial, daher verdient beifälligst wiedergegeben. Großenteils Erstaufführungen im Verein, L. Bauers ebenso einschmeichelnd melodiöser Männerchor „Schöne Nacht“ eine Uraufführung bedeutend. Lebhaften Beifall fanden auch die instrumentalen Zwischennummern; zunächst die Vorträge auf zwei Klavieren durch das diesfalls rühmlichst bekannte Künstlerpaar Louis und Susanne Rée (wobei L. Rées geistreich-virtuose Paraphrase über Walzermotive aus des jungen E. Korngold Pantomime „Der Schneemann“ neuerdings wiederholt werden mußten), sodann Schuberts anmutsvolles A moll-Quartett Op. 23 durch ein erstmalig in Wien debütierendes, musterhaft einstudiertes spanisches Streichquartett, genannt „Quarteto Renacimiento“, aus Barcelona sehr befriedigend ausgeführt — wobei sich freilich der große Musikvereinssaal für solch intime Kammermusik akustisch ungeeignet erwies.

Ungefähr so, wie sich bezüglich der Klangwirkung feinste Kammermusik zu grandios moderner sinfonischer Musik verhält, könnte man Prof. Wagners famosen kleinen Elite-Chor mit dem eigentlichen Wiener Männergesangverein in Parallele setzen, welch letzterer — jetzt aus 416 ausübenden Mitgliedern bestehend — am 5. April mittags vollzählig im großen Musik-

vereinssaal erschien, um sein tausendstes Konzert zu geben! Natürlich wieder eine „Sensation“, gesellschaftlich fast noch mehr als rein musikalisch. Die glänzendste Gesellschaft Wiens anwesend, auch die Hofloge dicht besetzt. Die Vortragsordnung, nur allbekannte Perlen der Männerchor-Literatur (mit und ohne Orchester) enthaltend, wurde unter abwechselnder Leitung des greisen Ehrenchormeisters E. Kremser, dann der beiden Chormeister V. Keldorfer und Hofkapellmeister K. Luze, so unübertrefflich zur Geltung gebracht, daß jede Kritik überflüssig erscheint. Als künstlerische Höhepunkte dürften diesfalls Bruckners großartig dramatisch gedachter Chor mit Orchester „Helgoland“ (des Meisters Festspende zum 50jährigen Jubiläum des Vereins 1893), Hegars allbekanntes schauriges „Totenvolk“, Hugo Wolfs begeisterte Hymne „An das Vaterland“ und Wagners Pilgerchor aus „Tannhäuser“ zu nennen sein, aber auch alles andere (darunter mit den Autornamen Schubert, Schumann, Mendelssohn, Weber) machte ganz die gewünschte Wirkung. Waren ja die Hörer gleich zu Anfang durch einen vom Hofschauspieler Alfred Gerasch mit wahrer Löwenstimme vorgetragenen sinnigen Festprolog B. Schiers in die rechte Stimmung versetzt worden.

Tags darauf — am 6. April — würdigste Einleitung der geistlichen Aufführungen der Karwoche im Konzerthause durch das dritte Chorkonzert der Wiener Singakademie unter Leitung des ausgezeichneten, für derlei prädestinierten Berliner Gastdirigenten Prof. Ochs fünf der schönsten Bachchen Kantaten vorführend. Ihre Titel: Du Hirte Israel — O Ewigkeit, du Donnerwort — Es erhub sich ein Streit — Jesu, der du meine Seele — Nun ist das Heil und die Kraft. Leider waren mir selbst diese hehren Genüsse nicht vergönnt, da man versäumt hatte, mir Karten zu schicken. Einer der gründlichsten Bach-Kenner Wiens sprach aber von „vollendeten Musteraufführungen“, und er dürfte wohl recht haben.

Reichlichst entschädigt für den Ausfall am 6. April wurde ich tags darauf, am Kardienstag abends, durch eine der besten Aufführungen von Bachs größtem Werke, der erhabenen, ewig unerreicht bleibenden Matthäus-Passion unter F. Schalks Leitung, wobei der Singverein mit dem Knabenchor des Jünglingsvereins „Mariahilf“ und dem Tonkünstlerorchester ein imposantes Ensemble bildeten, aber auch die Soli in den besten Händen waren. Vor allem erfreute man sich, den durch längeres Kränkeln dem Konzertsaal ferngehaltenen Meister-Bariton Messchaert einmal wieder als Christus zu hören; ihm schloß sich technisch vortrefflich (stilistisch allerdings nicht ganz seinen, viel zu früh der Kunst entrissenen idealen Vorgänger F. Senius erreichend) der Tenorist A. Globerger in der schwierigen Partie des Evangelisten an. Besonders harmonisch schön stimmten der Sopran des Frl. Foerstel und der Alt des Frl. Durigo zusammen. Weitere Zierden der Aufführung: Prof. Dittrich an der Orgel, Prof. Malcher als „Sänger“ des herrlichen Violinsolos bei der Altarie „Erbarm' dich mein“. Alles in allem doch der tiefstgehende, mächtigste Eindruck der ganzen abgelaufenen Woche, so recht wieder A. B. Marx' sinniges Wort rechtfertigend, in dem er wegen ihrer nicht bloß künstlerischen, sondern noch mehr ethischen Bedeutung Bachs Matthäus-Passion das „fünfte Evangelium“ nannte.



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Unsere Nachsaison ist diesmal nicht so lebhaft wie sonst. Immerhin regt sich der Konzertbetrieb noch derart, daß er anderwärts als bedeutend angesehen würde. Von den ewig wechselnden Lieder-, Klavier- und Kammermusikabenden abgesehen, sind auch noch Aufführungen großen Stiles im Gange: Fritz Krüger gab mit dem Mengeweinschen Oratorienvereine Haydns Jahreszeiten, Georg Schumann wird mit seiner Singakademie nochmals Bachs Hohe Messe aufführen, vom Kgl. Opernchore stehen noch populäre Konzerte aus u. dgl. m. Aber auch ganz Außergewöhnliches, wenn auch gerade nicht „noch nie Dagewesenes“ ist darunter. Berlin schwimmt nämlich zurzeit in Beethoven: „Beethoven und kein Ende“ — so stöhnen die musikalischen Futuristen nach bekanntem Muster. Was nun den Alten, vorläufig noch immer Unüberwindlichen betrifft, so dienen seiner Kunst angeblich sechs große Konzerte des Philharmonischen Orchesters, und diesen werden dann fünf Kammermusikabende des Klinglerschen Quartettes folgen, in denen sämtliche Streichquartette des klassischen Großmeisters zu hören sein sollen. Die Philharmoniker haben unter Camillo Hildebrandts Leitung zur Zeit, da ich dieses melde, bereits vier von den sechs Konzerten hinter sich. Deren Gesamtprogramm ist folgendermaßen angelegt: 1. erste und zweite Sinfonie, dazwischen das Klavierkonzert in Cmoll; 2. Ouvertüren zu Coriolan und Egmont, dazwischen die Perfido-Arie, erste und zweite Leonorenouvertüre, Heroische Sinfonie; 3. vierte und fünfte Sinfonie, dazwischen das Violinkonzert; 4. dritte Leonorenouvertüre, Klavierkonzert in Es, Pastoralsinfonie; 5. siebente und achte Sinfonie, dazwischen das Tripelkonzert; 6. Meeresstille und glückliche Fahrt, Chorfantasie, neunte Sinfonie. Das kann man alles für 80 Pf. pro Billet hören, denn der Zyklus wird völlig in der Reihe der regulären Dienstags- und Mittwochssinfoniekonzerte des Orchesters gegeben. Es sind denn auch immer rund 2000 Zuhörer im großen Saale der Philharmonie anwesend, trotz der warmen Frühlingsabende. Sehr stark ist darunter, was mit besonderer Genugtuung hervorgehoben sei, die sonst so leicht zum künstlerischen Radikalismus geneigte musikstudierende Jugend, und zwar aller Nationen vertreten. Das mitgeteilte Programm erscheint mir aber nicht einwandfrei. Das Klavierkonzert in G fehlt, hätte aber sehr gut an Stelle des weniger wichtigen Tripelkonzertes treten können. Ebenso waren die beiden ersten Leonorenouvertüren überflüssig: die zweite, weil sie nur ein Parergon zur gleichfalls gespielten dritten ist, und die erste als relative Nichtigkeit. Da nun unmittelbar vor dem ersten Konzerte die ganze Egmont-Musik aufgeführt wurde, hätte es der Ouvertüre dazu nicht nochmals bedurft. Durch Wegfall dieser drei Stücke hätte man Platz für anderes gefunden, was vermißt wurde: die Ouvertüren zu Fidelio, Op. 115 und 117, vor allem aber die ebenso wichtige wie vernachlässigte Op. 124, jener merkwürdige Koloß, den Beethoven im Händelschen Stile komponiert zu haben meinte. Über die Ausführung dieser Programme behalte ich mir bezüglich des Orchesters einige kritische Bemerkungen, die allgemeines Interesse haben und auch andere Orchester bezw. Dirigenten angehen, für nächstes Mal, nach Abschluß des ganzen Zyklus vor. Diesmal seien sie auf die solistischen Leistungen beschränkt. Da war für das Tripel- und Esdur-Konzert Ernest Hutcheson gewonnen, für das in Cmoll Artur Schnabel. Das umgekehrte Verhältnis wäre besser gewesen: Schnabel hätte beide Solokonzerte spielen müssen und Hutcheson das Triokonzert. Denn letzterer gab mit dem in Es das, was man als sogenannte anständige Leistung bezeichnet, Schnabel aber bot uns in dem Vortrage des andern eine kongeniale Nachschöpfung dar, die ihn wieder als einen der allerersten Klaviermeister unserer Zeit enthüllte. Abgesehen von seinem, auch im Piano großen, stets seelenvollen Anschlage und seiner Technik, die die Passagen und Figuren wie in Bronze gegossen dahinstellte, war der echte Beethovensche Geist da: alles große Linie, transzendente Objektivität, Abwesenheit jeder selbstischen Ambition. Konzertvorstände, die Schnabel für nächsten Winter vorgemerkt haben, seien auf diese Wiedergabe des Cmoll-Konzertes aufmerksam gemacht. Den philharmonischen Konzertmeister Thornberg aber habe ich trotz mancher vortrefflicher Einzelheiten im Vortrage schon glücklicher bei dem Violinkonzerte gesehen; diesmal mag die Hitze und der überfüllte Saal, in dem das Publikum sich sogar des Orchesterpodiums bemächtigte, die Leistung etwas herabgedrückt haben. Die Konzertarie „Ah, perfido“ sang Henny Linkenbach kunst- und geschmackvoll; doch hat ihre Stimme bereits jene Schärfe, die den Genuß beeinträchtigt.

Stellte sich dieser riesenhafte Beethoven-Zyklus nun schon im Rahmen von Volkskonzerten dar, so gab der Mengeweinsche Oratorienverein Haydns Jahreszeiten direkt im Auftrage der Zentralstelle für Volkswohlfahrt (Eintrittskarte mit Textbuch 60 Pf.). Als selbige letzthin auch ein Konzert veranstaltete, das ausschließlich der doch gewiß nicht politisch verdächtigen Kunst Seb. Bachs gewidmet war, leistete sich die Kgl. Preuß. Polizei da einen Eingriff, der hier, in einem Fachblatte, das sicher einmal späteren Geschlechtern zur Erkenntnis unseres Kulturmilieus mitdienen wird, noch nachträglich festgelegt sei. Mitwirkender war u. a. Domorganist Irrgang, Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik usw. Da kam kurz vor dem Konzerte ein Polizeibeamter zu ihm mit der Aufforderung, die Mitwirkung zu unterlassen; sie würde „oben" einen schlechten Eindruck machen u. dgl. m. Anstatt nun den Mann durch den Hinweis, daß der Kaiser selber Arbeitervorstellungen, und zwar durch das Personal der Kgl. Theater geben läßt und die Polizei sich demgemäß nicht in Widerstand gegen den volkskunstfreundlichen Willen ihres obersten Herrn setzen möge, anzuführen, demütigte sich der Künstler. Seine Absage brachte aber keineswegs der unternehmenden Stelle die polizeilich erhoffte Verlegenheit, weil wir in Berlin über ein Dutzend dem Genannten gleichwertige Orgelmeister haben und demgemäß dessen Lücke a tempo ausgefüllt war. Die Kgl. Polizei aber sollte bedenken, daß die Sozialdemokraten (falls es sich da wirklich um die gehandelt haben sollte!) nie weniger staatsgefährlich sind, als wenn sie sich die Werke der musikalischen Klassiker aufführen lassen. Das sah man auch bei Haydns Schöpfung, wo ich alle Anwesenden von Musik, aber keinen einzigen von Politik reden hörte. An der Aufführung war der Chor das Beste. Der alte, hierorts angesehene Verein hat eben in Fritz Krüger als Dirigenten eine gute Nummer gezogen. Der Jagdchor wurde freilich durch ein geradezu infernalisches Gebrüll der Hörner verdorben. Das Nähere hierüber gehört in die allgemeine kritische Anmerkung, die ich mir für den nächsten Brief aufgespart habe. Das Orchester schien zu dieser Sonntagsnachmittagsextrawurst überhaupt wenig Appetit zu haben. Das Hasenrezitativ entgleiste, im Ritornell der Hirtenarie versagte das Horn, das Vorspiel wurde presto durchgehetzt, anderes dagegen zu langsam genommen. So z. B. auch der Koloraturteil in Hannens Arie Nr. 15. Wenn die Sängerin da etwa Mühe hatte, hätte man das Stück um so eher streichen sollen, als ohnehin nur zwei Nummern (20 u. 24) ausfielen und dadurch die Sitzung gegen drei Stunden lang dauerte. Die Namen der sich hier verdient machenden Gesangskünstler sind Luise Hirt, Valentin Ludwig und Felix Lederer-Prina. Sie sangen auch die Rezitative richtig und wußten dort um die sogen. Vorschlagsnoten Bescheid. Wo diese Rezitative secco waren, begleitete man sie ordnungsmäßig am Klaviere. Im ganzen gehörte die Aufführung zu den erfreulichen Ereignissen.

Da ich nun einmal in die Musica Pauperum geraten bin, mag auch der Matinée der Berliner Liedertafel gedacht sein, zu der alles — Billetts, Programme und Garderobemarken — gratis gegeben wurde. Sie fand in der Festhalle des Neuen Rathauses statt, begann mit einer Reihe Schubertscher Stücke und wurde durch die Mitwirkung der neuen Königl. Opernsängerin Szkilonds verschönt. Der Chor hat in Musikdirektor Wiedemann den besten Dirigenten und ließ nach den dargebotenen Leistungen den außerordentlichen Erfolg seiner großen südlichen Reise, auf der er in vielen Städten von München bis Kairo sang, begreiflich erscheinen. Er will noch weitere Konzerte solcher gemeinnützigen Art folgen lassen.

In den Sologesangskonzerten fiel der Kultus Loewes auf. In meiner Jugend, von ungefähr einem Menschenalter also, drehte sich das Loewe-Repertoire der Sänger fast nur um Archibald Douglas, Heinrich den Vogler und die von allen Liedertafelbrüdern gewimmerte Uhr. Heute ist selbst der endlose Gregor auf dem Stein keine Seltenheit mehr, und besondere Loewe-Abende gibt's genug. Hermann Gura hatte den seinigen in zwei Teilen arrangiert, deren erster „den ernsten Loewe" enthielt, während der andere „den heiteren Loewe" brachte. Beiden wurde dieser außerordentliche Vortragsmeister zum Entzücken seines ausverkauften Hauses gerecht. Dann ließ der Loewe-Verein von Karl Mayer einen Balladenabend geben. Der Sänger glänzte darin durch seine meisterhafte Singekunst wie in seinen besten Jahren; der Stimme selber aber merkte man wohl die unbesiegbare Macht des Alters an. Er ist ihr genau so untertan wie Lilli Lehmann und Johannes Messchaert, von denen letzterer häufiger und häufiger „infolge Krankheit" absagen muß. Ein neuer Stern scheint in Margret zur Nieden aufzugehen; wenigstens waren die beiden von mir gehörten Bratschenlieder von Brahms geschmackvoll, gesangstechnisch fein und mit einem von Haus aus qualifizierten Organe vorgetragen. Loewesche Balladen endlich hatte auch Alexander Heinemann mit auf dem Programme seines zweiten Liederabends, an dessen Besuch ich aber verhindert war.

Von den letzthin gehörten Instrumentalkünstlern kann ich diesmal nur Conrad Ansorge erwähnen, der in seinem Konzerte Beethovens Sonaten Op. 53 und 110, Liszts Dantefantasie (aus dem zweiten Bande der Années de Pélérinage) und eine Reihe weiterer Stücke von Liszt und Chopin spielte. Auch hier der gewohnte, trotz vorzeitiger Sommertemperatur dicht gefüllte Saal und der große Künstler bei bester Disposition. Da wurden denn den Götterbildern von Sais mal wieder die verhüllenden Schleier genommen, doch mit einer andern Wirkung, als sie der Dichter von dem unseligen Adepten meldet.



„Gefängnisse"

Sinfonisches Drama von G. v. Keußler

Uraufführung im Neuen Deutschen Theater in Prag (22. April 1914)

Von Edwin Janetschek (Prag)

Nach mancherlei Fährnissen und Hindernissen kam die Uraufführung dieses ersten Bühnenwerkes G. v. Keußlers nun doch zustande. Im vorigen Jahre war es die gestrenge Zensur, die gegen dasselbe Einspruch erhob, heuer wiederum waren es rein musikalisch-technische Gründe, die die Aufführung beinahe abermals vereitelt hätten. Da Keußler in unserem Musikleben seit seiner Berufung als Dirigent des Prager Deutschen M.-G.-V. und des Deutschen Singvereins vor 8 Jahren (1906) eine hervorragende Rolle spielt, gestaltete sich die Uraufführung seines Musikdramas zu einem bedeutsamen Kunstereignis, das schon äußerlich in dem Besuche des Publikums und in der Stimmung desselben beredt zum Ausdruck kam. Keußler (geboren am 6. Juli 1874 in Schwanenburg in Livland) hat als Komponist bisher namentlich auf sinfonischem Gebiet Erfolge errungen: Seine „Morgenländische Fantasie" und seine sinfonische Dichtung „Der Einsiedler" wurden bereits in zahlreichen Städten gespielt; eine oratorische Szene „Vor der hohen Stadt" erlebte in Prag durch den Deutschen Singverein am 18. Dezember 1908 ihre erste Aufführung; bei Breitkopf & Härtel erschien noch ein musikalisches Fresco „Auferstehung und jüngstes Gericht", das sich bisher weniger erfolgreich durchzusetzen vermochte. Im Manuskript sind noch vorhanden ein Männerchorwerk mit Sopransolo und Orchesterbegleitung „Der Tod" und mehrere Zyklen schöner Lieder. Keußlers persönliche Nota ist durch seine Vorliebe für mystische und biblisch-religiöse Stoffe und Gedanken charakterisiert und bestimmt; seine Kompositionstechnik fußt auf reichster Polyphonie in modernstem Gewande, die Tonsprache seiner Schöpfungen atmet wohl vielfach Brahmsschen und Mahlerschen Geist und doch liegt eine ganz andere, wesentlich verschiedene Stimmung, eine ganz andere, neue Ausdrucksart in ihr.

Doch nun zum Werke selbst. Keußler wollte schon durch den Titel das Abweichen von den bisherigen Bahnen der Oper dokumentieren und nannte es „sinfonisches Drama"; für die Berechtigung dieser Bezeichnung spricht einerseits das im

Vordergrunde der musikalischen Schilderung stehende Orchester, anderseits die häufige Verwendung sinfonischer Zwischensätze und Teile. 7 Bilder vermitteln in 3 Abteilungen Handlung und Inhalt. Das Stück spielt im 12. Jahrhundert zu Hohenwart an der Nordsee und behandelt den Zwiespalt, in den ein verheirateter junger Priester dadurch gerät, daß er über Befehl seines vorgesetzten Bischofs und unter dem Eindrucke visionärer Offenbarungen seinem Weibe und Familienglücke entsagt, um das Gelübde der priesterlichen Ehelosigkeit auf sich zu nehmen. Weib und Familienglück scheinen dem Helden des Dramas übrigens nicht allzu hoch zu stehen, denn er nährt gleichzeitig auch eine geheime Liebe zu einer jungen Maid Agnes, der er mit Rücksicht auf sein Gelöbnis ebenfalls den Abschied gibt. Diese unheilvolle Liebe wird ihm zum Verhängnis: Agnes, die nun verloren und verlassen dasteht und zudem Mutterfreuden entgegensieht, verklagt in ihrem Hasse Johannes, der ins Gefängnis geworfen wird, aus dem er erst nach vielen Jahren als Greis entlassen wird, um, befreit aus dem Gefängnisse irdischer, menschlicher Beziehungen, losgelöst aus dem Gefängnisse menschlicher Leiden und Freuden, von Sehnsucht und Verlangen nach der lichten Zukunft des Jenseits erfüllt, den Tod verklärter Verzückung zu finden. Gefängnisse der Seele, die im Banne des Gottgedankens steht, Gefängnisse der irdischen Gerechtigkeit, Gefängnisse, zu denen die Liebe werden kann, sind es, die in diesem Bühnenspiele philosophisch behandelt werden. Die vorerzählten Geschehnisse hat Keußler, der selbst auch der Dichter seines Werkes ist, in wirksamer dramatischer Steigerung und reich von Stimmungsmomenten lyrischer Art durchsetzt aufgebaut und in ein manchmal wohl recht realistisches, aber sprachlich schönes Gewand gekleidet.

Die Musik findet ihre Höhepunkte in den lyrischen und von religiöser Stimmung getragenen Stellen; was Keußler hinsichtlich der letzteren in seiner Tonsprache bringt, ist auch in dramatischer Hinsicht von eindringlicher Wirkung. Hierher gehört namentlich die Stelle des ersten Teiles, da Johannes auf das Relief-Christusbild über dem Tische des Bischofs sieht und hört, wie Christus bekehrend auf ihn einspricht. In dem dieser Szene vorangehenden Zwiegespräche zwischen dem Bischofe und Johannes verwendet Keußler auch den Chor in eigenartig stimmungsvoller Weise, indem in die Schlußsätze dieses Dialoges der Gesang der Abendmesse hineinklingt. Von lyrischer Schönheit erfüllt ist das zweite Bild, das den Abschiedsbesuch Johannes' bei Agnes schildert. Eine der schönsten Szenen des Werkes aber ist wohl die von wunderbarer Stimmung getragene Kinderszene (Morgengebet) zu Beginn des zweiten Teiles, in der echte und innige Herzenstöne angeschlagen werden, sowie der Monolog Johannes' im zweiten Bilde dieses Teiles (Kerkerszene), der in seiner musikalischen Steigerung seinesgleichen sucht. Voll düsterer, unabwendbarer Trauer und gleichzeitig voll religiöser Ekstase sind die letzten Szenen des Dramas, die in überwältigender Steigerung in des Chores hier wie richtige Erlösung anmutendes Totenlied münden. Der Text dieses tiefergreifenden Schlußgesanges sei, gleichzeitig als Probe für Keußlers Sprache und Dichtungsart, in seiner stimmungsvollen Schönheit hier wiedergegeben:

„Wie des Himmels Saum
Himmel ist und Erde,
Wie der Erde Atem
Erde ist und Himmel,
Also schlägt des Menschen Herz:
Lebend stirbt es,
Sterbend lebt es,
Und in Tränen jauchzet es".

Die Aufführung des Werkes selbst, die unter Leitung des Tondichters stattfand, ließ wohl kaum einen Wunsch übrig; es gab schon szenisch wunderbare Momente voll Stimmung und Schönheit, gar nicht zu reden, daß die musikalischen Leistungen von Orchester, Chor und Solisten das nach Kräften Beste der Ausführenden waren. Besonders hervorzuheben sind: Schützendorf (Bariton) in der schwierigen Partie des Johannes, Zec als Bischof, Susanne Jicha als resignierte Dulderin Mechthild und Erika Hagen als liebedürstende Agnes.

Daß Keußlers erstes Bühnenwerk durch manche Striche und Kürzungen bedeutend gewinnen und lebensfähiger werden würde, werden Theaterfachleute bald herausbekommen. Namentlich die Stellen, in denen sich Keußler allzusehr in die epische Breite des philosophische Ideen und Probleme behandelnden Dialoges und Monologes verliert — hierher gehören die Zwiegespräche zwischen dem Bischofe und Johannes sowie zwischen diesem und Agnes im ersten Teile, der Monolog Johannes' beim Verlassen des Gefängnisses und der Dialog zwischen Agnes und Mechthild im dritten Teile des Dramas —, bedürfen in diesem Sinne der Kürzung. Gut wird es auch sein, bei künftigen Aufführungen den Chor hinter der Szene des ersten Aktes nicht gar so weit rückwärts aufzustellen, damit dessen eindrucksvolle Wirkung für den Gesamtklang nicht verloren geht und daß auch der Kontakt zwischen ihm und der Szene sowie dem Orchester ein entsprechender ist.



Zur Geschichte des Prager Mozart-Denkmals

Von Edwin Janetschek (Prag)

Seit vielen Jahren schon ist es der Wunsch der Prager Mozart-Gemeinde, das Andenken an den unsterblichen Klassiker, dessen bedeutendstes Werk, die Oper „Don Juan", in Prag die Erstaufführung erlebte und der zu Prag in so vielfacher künstlerischer Beziehung stand, durch Errichtung eines Denkmals zu ehren; leider blieb es aber stets nur bei der Sehnsucht und ihren Wünschen. Der Prager utraquistische Mozart-Verein und die „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen" nahmen sich schließlich in den allerletzten Jahren der Sache an, und die letztgenannte Gesellschaft machte sich erbötig, selbst die ganze künstlerische Ausführung zu besorgen. Um den Platz für die Aufstellung des Denkmals war man, da öffentliche Plätze einem deutschen Unternehmen nicht zur Verfügung standen, nicht bange: Es gab ja doch keinen besseren und würdigeren als eben die Stätte, wo des Meisters „Don Juan" seine ersten Triumphe feierte, das alte ständische Theater, das gegenwärtige Kgl. Deutsche Landestheater, dessen Loggia an der Stirnseite durch entsprechenden Einbau des Denkmals geziert werden sollte. Auch der Künstler für die Schaffung eines ganz würdigen Monumentes war in der Person des erfolgreichen heimischen Bildners Prof. Metzner bald gefunden. Nur ergab es sich bei der Ausführung der Denkmalsidee, bei der Herstellung der Entwürfe und Pläne für das Denkmal, daß die ästhetisch schöne und künstlerisch wirkungsvolle Anordnung desselben nur erfolgen könne, wenn etwa 80 cm des Straßengrundes vor der Loggia zum Ausbaue mitverwendet würden; das Standbild Metzners, das in Erz hergestellt werden soll, der Architektur des Theaters vortrefflich angepaßt ist und den Raum von der Straße bis zur Höhe des zweiten Stockwerkes in Anspruch nehmen wird, wird Mozart nämlich stehend auf einem einfachen Postamente darstellen. Mit Rücksicht auf die baulichen Notwendigkeiten wandten sich der Mozart-Verein und die „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen" durch den Landesausschuß vor mehr als einem Jahre schon an den Prager Stadtrat um Überlassung eines etwa einen Meter breiten Streifens Straßengrundes vor der Loggia des deutschen Landestheaters. Im Monate Januar dieses Jahres nun erhielten sie die Verständigung, daß der Stadtrat dem Ansuchen keine Folge geben könne, weil Kommunikationsrücksichten die projektierte Denkmalserrichtung nicht empfehlenswert erscheinen lassen. Damit ist der Entwurf Prof. Metzners in seiner heutigen Fassung umgestoßen, und die Prager Mozart-Gemeinde kann auf die Erfüllung ihres Sehnsuchtswunsches, nämlich auf die Enthüllung eines der altberühmten Kunst- und Musikstadt Prag würdigen Mozart-Denkmals, wiederum viele lange Monate warten. Dem Prager Stadtrate

waren andere Möglichkeiten, „die Kommunikation nicht zu behindern“, gegeben, so z. B. sollte die Durchfahrt der Loggia für Fußgänger freigegeben werden. Allein die nationale Angst vor der öffentlichen Meinung scheint doch die höheren Verpflichtungen der Landeshauptstadt Prag gegenüber der Gesamtkunst des Landes Böhmen überwunden zu haben; diese nationale Angst erscheint übrigens umso unfaßlicher und unbegreiflicher, als sich selbst tschechische Zeitschriften und Persönlichkeiten in wärmster Weise dafür eingesetzt hatten, die Ausführung des Denkmales nicht zu hindern.

Unter den obwaltenden mißlichen nationalen Verhältnissen, die selbst der international sein sollenden Kunst gegenüber keine Rücksichten kennen, haben die beiden bittstellenden Vereinigungen natürlich auf die Einbringung eines Rekurses, dessen negatives Ergebnis ja nur zu leicht vorauszusehen ist, verzichtet und werden versuchen, auf Grund eines abgeänderten Entwurfes, der von der Stadt Prag keinerlei Entgegenkommen und Gnaden erheischt, ihre Aufgabe zu erfüllen. Das Prager Mozart-Denkmal aber wird auf diese Weise nicht nur ein bleibender Denkstein für den großen Tonheroen werden, sondern auch ein unvergängliches Gedenkzeichen für die durch die nationale Unduldsamkeit der Tschechen in Prag drangsalierte deutsche Kunst hierselbst!

Rundschau

Oper

Dessau Christian Sindings Oper „Der heilige Berg“ (Text von Dora Duncker) ging am 19. April im Herzoglichen Hoftheater zu Dessau unter Generalmusikdirektor Mikorey als Uraufführung mit starkem äußeren Erfolge in Szene. Die Handlung spielt auf dem mit vielen Klöstern besetzten Berge Athos auf Chalkidike, von dem alles Weibliche verbannt ist. Zu dem fanatischen Asketen Philemon bringt Phokas seinen Knaben Dion. Den hatte er seinem Weibe Myrrha geraubt, die den Gatten verstieß, weil er im Seekampf irrtümlich ihren Bruder und Vater erschoß. Um nie etwas von einem Weibe zu erfahren, soll Dion in starrer Mönchszucht aufwachsen. Schmerzdurchwühlt reißt sich Dion von seinem Vater los, und der danach hinzukommende milde Klosterprior Sophronius tröstet den weinenden Knaben. Dies in kurzen Zügen der Inhalt des Vorspiels. Zwischen diesem und der Handlung des ersten Aktes liegen zwölf Jahre. Dion ist zu einem träumerischen Jüngling herangewachsen, der grübelnd sich müht, in die Geheimnisse des Lebens einzudringen. In einem Orangenhain bahnt sich ein Wanderer zu Dion den Weg. Daphne, ein junges, blühendes Mädchen folgt ihm. Diese ist von einer alten verlassenen Mutter ausgesandt, den dieser einst geraubten Sohn zu suchen. Noch nie hat Dion ein Weib gesehen. Dem Berggesetz getreu wendet sich Dion von Daphne ab. Dann aber siegt die Natur über den starren mönchischen Zwang, und die beiden jungen Menschenkinder finden sich in Liebe. An einem Ring an Dions Finger erkennt Daphne in Dion den Gesuchten. Vom Kloster her ertönt die Gebetsglocke, deren Klang Dion in die rauhe Wirklichkeit zurückreißt. Er stößt die Geliebte von sich, eilt von dannen, strauchelt und bricht im Fall ohnmächtig zusammen. Der Schlußakt führt uns in den Klosterhof von St. Gregoria. Vor der Frühmette hat Philemon zwei Laienbrüder ausgesandt, den vermißten Dion zu suchen. Endlich tragen diese den scheinbar Leblosen auf einer Bahre herbei. Mit aufgelöstem Haar stürzt Daphne herzu, wirft sich über den Geliebten und sucht ihn mit ihren Küssen zum Leben zu erwecken. Ob des Anblicks eines Weibes fahren die versammelten Mönche entsetzt auseinander. Der Himmel verfinstert sich, Blitze zucken, der Donner grollt, und es hat den Anschein, als solle die Prophezeiung in Erfüllung gehen, nach der das Kloster zugrunde gehen müsse, wenn je ein Weib den heiligen Berg beträte. Plötzlich erscheint ein zweites Weib: Myrrha, Dions Mutter. Durch ihrer Stimme Klang ruft sie den Sohn ins Leben zurück. Ein Teil der Mönche flieht die entweihte Stätte, Sophronius mit den übrigen aber bleibt, die Mutter gibt die beiden Liebenden zusammen, der Prior segnet ihren Bund und sendet seine ihm treu gebliebene Brüderschar hinaus in die Welt, dieser das Geheimnis solcher Liebe zu verkünden.

Bei manchen sonstigen Vorzügen fehlt diesem Textbuch eines, und zwar das Beste, die dramatische Spann- und Durchschlagskraft. Vielleicht hat sich die mehr nach innen gekehrte Natur Christian Sindings gerade durch die Lyrik des Stoffes angezogen gefühlt, als seine Wahl auf Dora Dunckers Dichtung fiel. Musikalisch am wertvollsten zeigt sich denn auch die große Liebesszene des ersten Aktes zwischen Dion und Daphne. Wo es aber gilt, dramatisch zu beleben und zu steigern, da versagt die Kraft des Komponisten. Zudem fehlt es Sindings Musik häufig an charakteristischer Eigenprägung. Wo die spezifisch nordische Harmonik nicht in die Erscheinung tritt, bewegt sich alles, was die musikalische Erfindung angeht, in mehr konventionellen Bahnen. Eines wirkt in dieser Musik direkt störend: die häufig zu starke, überaus dickflüssige Instrumentation, die es dem singenden Personal recht schwer macht, sich erfolgreich zu behaupten.

Die Regie hatte dem Werke die denkbar prächtigste Inszene zuteil werden lassen. Wundervoll spielte das Orchester. Unter den Darstellern seien mit gediegenen Leistungen genannt: Hanns Nietan (Dion), Marcella Röseler (Daphne), Lilli Herking (Migrota), Rudolf Sollfrank (Sophronius), Franz Reisinger (Philemon) und Josef Schlembach (Phokas). Generalmusikdirektor Mikorey hatte sich des Werkes mit ganzer Hingabe angenommen und sicherte ihm so den eingangs erwähnten Erfolg. Der Komponist, die Textdichterin, die Hauptdarsteller und der Dirigent, sie alle wurden am Schluß der Oper lebhaft gerufen.

Ernst Hamann

Stuttgart Dem Kenner der hiesigen Verhältnisse verbirgt sich nicht, daß mit unserer Oper im Laufe der letzten Jahre eine gründliche Änderung vor sich gegangen ist. Hauptkennzeichen dieser Wandlung sind ein nach innen und außen erweiterter Betrieb, sowie eine besonders rege Anteilnahme an der modernen Produktion auf dem Gebiete der Oper. Was das im einzelnen für Folgen haben mußte, läßt sich leicht denken. Die neuen Leiter — es waren dies Max v. Schillings und Emil Gerhäuser — fanden für ihre Bestrebungen weder in den Kreisen der Sänger noch in denjenigen des Publikums durchweg dasjenige Maß von Interesse, das sie zur Durchführung ihrer Pläne brauchten. Die fortwährenden Änderungen im Personal beunruhigten das Publikum, das darin eher einen Akt der Ungerechtigkeit oder Laune als einen solchen der künstlerischen Notwendigkeit sah. Und gewiß ist wahr, daß die leitenden Stellen eine Übereilung zeigten, die notwendig Kopfschütteln hervorrufen mußte. Junge, bildungsfähige Kräfte wurden herangezogen, aber es fehlte an der Zeit, sie langsam in ihre Aufgabe einzuführen. Die „Einstudierung“ zeigt sich bei den Vorstellungen oft in zu deutlicher Weise, weil den Künstlern zum großen Teile noch die Bewegungsfreiheit, die volle Herrschaft über ihre Mittel abgeht. Wer nun die Aufgabe einer Bühne darin sieht, einen ruhigen, gleichmäßigen Wechsel längstbekannter Werke im Spielplan herzustellen, wer für den mehr gemütlichen, etwas vormärzlichen Opernbetrieb schwärmt, in dem muß, zumal er mit gewisser Berechtigung auf Mängel des neueren Systems hinweisen kann, ein Gefühl der Unbefriedigung entstehen. Da ihn künstlerische Probleme nicht reizen, muß ihm als verlorene Zeit und Mühe erscheinen, was in einem Institut auf Lösung solcher Probleme verwendet

wird. Anders der, welcher an eine Möglichkeit der Besserung unserer Theater, an eine Verfeinerung des Geschmacks und überhaupt an einen Fortschritt und an eine Hebung unserer Kultur glaubt, dieser darf der starken Überzeugung Ausdruck geben, daß in Stuttgart außerordentlich viel geschehen ist, um auf dieses hohe Ziel hinzuarbeiten. Eine Bühne, das wissen wir alle, kann sich nicht nur von idealen Momenten leiten lassen, so, wie die Dinge liegen, muß man manches dem gewöhnlichen Unterhaltungsbedürfnisse dienende Stück in Kauf nehmen, um nicht auf das Wertvolle ganz verzichten zu müssen. Ohne Konzessionen geht es nun einmal nicht ab und nie wird es ein Theater geben, das es allen seinen Besuchern recht macht, aber jedenfalls ist der einem Theater gemachte Vorwurf, zu wenig zugkräftige Stücke zu bringen, noch lange nicht der schlimmste, ja bei hellem Lichte betrachtet, kann er sich in sein Gegenteil umwandeln.

Dies alles sei im Hinblick auf die Angriffe gesagt, welche gegenwärtig auf die Leiter der Stuttgarter Oper gerichtet werden. Jeder Fortschritt ist mit einem Verzicht auf irgendwelche Errungenschaften begleitet. Wenn in Stuttgart eine intensive Tätigkeit entwickelt wurde, um der Oper eine besondere Anziehungskraft auf das gebildete, von höherem Interesse geleitete Publikum zu verschaffen, so war dabei das Orchester der leidende Teil. Dieses, mit immer neuen, dabei sehr verschiedenartigen und nervenaufreibenden Aufgaben betraut, verlor nach und nach von seiner Fähigkeit, dem Stil jedes Werkes in gleicher Weise gerecht zu werden. Die verloren gegangene Qualität einzelner Gruppen müßte also zunächst wieder ersetzt werden, ehe der nach einer anderen Seite hin erreichte Vorsprung noch größer werden darf. Proben, welche mit äußerster, auf jede Einzelheit eingehender Sorgfalt betrieben werden, sind hier bei der hochgradigen Anspannung des Dirigenten und des Orchesters kaum zu ermöglichen. Am deutlichsten mußten die Folgen hiervon sich im Sinfoniesaale zeigen, aber auch in der Oper konnten sie nicht ausbleiben. Es soll dahingestellt bleiben, ob nicht in Stuttgart Beobachtungen nur bestätigt werden, welche auch anderwärts gemacht werden, so daß man allgemein von einem Nachlaß des Sinnes für Feinheiten orchestralen Vortrags zu reden hätte, aber sei dem nun wie ihm wolle, der Wunsch der Stuttgarter Kunstfreunde geht jedenfalls dahin, in ihrem Orchester wieder mehr die musterhaft disziplinierte Körperschaft zu sehen, die es früher war, als es noch ein weit beschränkteres Feld zur Ausübung seiner künstlerischen Tätigkeit hatte wie heute. Der Kritiker, meist von Fall zu Fall die Einzelleistung beurteilend, konnte dabei oft Vorzügliches, ja Hinreißendes feststellen, er wird aber, die letzten Jahre im ganzen überschauend, doch erklären müssen, daß das Stuttgarter Orchester noch Besseres zu geben vermöchte, wenn an seiner technischen Vervollkommnung mehr als bisher gearbeitet würde.

Den Parsifalaufführungen war, indem man sie bis in die Osterzeit hinausgeschoben hatte, der reine Charakter des Weihspiels gewahrt worden. Die Einstudierung war mit jener Sorgfalt geschehen, die bei einem Werke solch besonderer Art zur selbstverständlichen Pflicht wurde. In szenischer Beziehung ging man nicht weiter, als ein Drama erfordert, bei dem Prunk von vornherein ausgeschlossen ist, ja man begnügte sich sogar in der Blumenmädchenszene mit einer Aufmachung, die entschieden dem Auge und der Fantasie zu wenig bot. Hier wirkte das Herkömmlich-Theatralische in der äußeren Erscheinung Kundrys störend, um nicht zu sagen verletzend, dagegen ließ sich bei den Gralsszenen eine tiefgehende Wirkung verspüren. In den Händen auswärtiger Vertreterinnen — Ranzenberger-Wien und Werhard-Nürnberg — war die Partie der Gralsbotin, unsere einheimischen Sänger Ritter (Parsifal), Scheidl (Amfortas), Swoboda (Klingsor) und Fritz (Gurnemanz) wetteiferten miteinander, in dem Zuhörer die stärkste innere Teilnahme an den dramatischen oder symbolischen Vorgängen auf der Bühne zu erwecken. Generalmusikdirektor v. Schillings erwies sich dabei als Dirigent, dem es namentlich gegeben ist, die große Linie einzuhalten; mehr Sorgfalt muß auf Übereinstimmung der Bläser in Einsatz und Stimmung gelegt werden.

Alexander Eisenmann

Konzerte

Berlin Es wurde schon neulich darauf hingewiesen, daß in der Dürre, die auf den Spielplänen unserer Kammermusikvereinigungen herrscht, die Konzerte von Marix Loevensohn eine Sonderstellung einnehmen. Die alten Meister des vergangenen Jahrhunderts, über deren Verschwinden wir klagten, kommen freilich auch hier nicht zur Geltung, aber dafür sind diese Kammermusiken wenigstens im vollen Umfange den Lebenden gewidmet. Es finden jetzt allwinterlich zehn Konzerte statt. Am 26. Oktober 1911 war das erste, kürzlich schloß man mit dem 44. die verlaufende Saison. In diesen 44 Konzerten kamen nun nicht weniger als 311 Werke zeitgenössischer Komponisten zur Aufführung, worunter auch 114 Lieder waren, denn es gehört zu den Vorzügen der Loevensohnschen Genossenschaft, daß sie den Begriff der Kammermusik in weitestem Umfange anwendet. Von den gespielten Stücken gehörten 160 der deutschen und 151 der ausländischen Literatur an. Das Schlußkonzert begann mit einem Klavierquintett Op. 35 von L. v. Rozycki, einem 1883 in Warschau geborenen Komponisten, der auch schon große Orchesterwerke herausgebracht und zwei Opern aufgeführt hat. Dieses Quintett zeigt ihn als talentvollen Tondichter moderner, aber nicht ultramoderner Richtung. Er schreibt noch faßbare Harmonien und ergeht sich gern in breiten, etwas an Puccini anklingenden Opernmelos. Auch Debussy scheint diesen einstigen Schüler Humperdincks beeinflußt zu haben. Im ganzen wäre das dreisätzige Quintett erquicklich anzuhören, wenn es nicht hinsichtlich seiner Länge „hochmodern" wäre. Eine ihm folgende Sonate Op. 13, die der Berliner Komponist und Kritiker Hugo Leichtentritt spielen ließ, sagte mir noch weniger zu. In ihren drei ebenfalls reichlich bemessenen Sätzen steckt zuviel gedrechselte Arbeit und zu wenig blühendes Leben. Hier und da taut man mal auf, doch nur, um dann desto frostiger zu werden. Bratschensonaten sind ja im letzten halben Säkulum mehrfach geschrieben worden, aber keiner hat vorläufig die alten von D. N. Hummel, Ernst Naumann (Jena), H. Vieuxtemps und A. Rubinstein erreicht, geschweige denn überboten. Diese alten vier aber spielt niemand mehr, wenigstens nicht öffentlich. Zum mindesten sollte man die Naumannsche wieder hervorholen, die bei Breitkopf & Härtel erschienen ist. Robert Schumann hielt große Stücke von ihr und führte noch in seinem berühmten Aufsatze „Neue Bahnen" den Komponisten mit unter den „neuen bedeutenden Talenten" auf, in deren Werken sich „eine neue Kraft der Musik anzukündigen schien". Dem Werke Leichtentritts, das gleich dem andern mit Leonid Kreutzer am Klaviere vorzüglich gespielt wurde, folgte Debussys bekanntes Streichquartett als Schlußnummer. Es frischte einen wieder auf, und um so mehr, da man es diesen Winter noch nicht gehört hatte, nachdem es früher über ein halbes Dutzend mal von den besten hierorts konzertierenden Quartettgesellschaften gespielt worden war. In ihm tobt sich ja zwar auch der musikalische Impressionismus aus, aber er hat Geist und Witz, zwar echt Pariser Charakter, aber doch immerhin Charakter. Loevensohns Kammermusikzyklen geben dem Berliner Musikgroßbetriebe eine Nüance, die ihm noch fehlte und der Aufmerksamkeit der übrigen Musikwelt wert ist.

Es ist ein vielbeklagter und manchmal erörterter sozialer Mißstand, daß da, wo tüchtige Konzertsänger vorhanden sind, dennoch die in ungleich sichererer Lebenslage befindlichen Opernsänger zum Konzertdienste herangezogen werden. Wie das aber auch rein künstlerisch seine Schattenseiten hat, gewahrte man so recht wieder beim Erscheinen des Kgl. Operntenoristen Walter Kirchhoff im Konzertsaale. Dieser Sänger, dessen schönes Stimmenmaterial ja außer Zweifel steht, bot in Haydns „Schöpfung" eine Leistung dar, wie sie gleich stillos dem Unterzeichneten lange nicht vor die Ohren

gekommen ist. Zunächst war es ein unsägliches, wohl von der salbungsvollen Parsifalsingerei übertragenes Breitziehen der Rezitative, durch die der stilkundige Hörer in Verzweiflung gebracht wurde, und das um so mehr, als die beiden andern Mitwirkenden, Frau Schmidt-Illing und Anton Sistermans, hier einen ganz andern, eben den angemessenen Ton anzuschlagen wußten. Diese sangen auch die Noten richtig, während Herr Kirchhoff keine Ahnung von der Existenz der gemeinhin als lange Vorschläge bezeichneten Wechselnoten zu haben schien, über deren Praxis Chrysander und die seinen Spuren folgende jüngere historische Spezialforschung ja allgemach die Regeln wieder festgestellt hat. Es ist da bezeichnend für die Kunstkennerschaft des Berliner Publikums, daß eine solche verfehlte Leistung durch brüllenden Extraapplaus ausgezeichnet wurde. Der Schiffbruch des Opernsängers im Konzertsaale zeigte sich auch in Kirchhoffs Arien- und Liederabend, da dort, wo die Aufmerksamkeit des Besuchers ausschließlich auf den Ton eingestellt ist und nicht durch Spiel, Handlung und Szenenbilder abgelenkt wird, jede Unfeinheit in Technik wie Vortrag sofort handgreiflich wurde. Wie anders schnitt da der Konzertsänger Ludwig Heß mit seiner sorgsam durchdachten, von rastlosem Streben nach Verfeinerung zeugenden Kunst ab! Dieser Sänger, der zugleich ein ausgezeichneter Musiker ist und ja von Haus aus auch als Instrumentalist ausgebildet wurde, hat keineswegs das glänzende Material des Erstgenannten, dafür aber nicht nur ein überlegenes Stilverständnis und differenziertes Ausdrucksvermögen, sondern auch jene spezifische Konzertgesangskunst, die bei Operisten immer nur ausnahmsweise zu finden ist. So war sein Vortrag des Beethovenschen Liederkreises „An die ferne Geliebte“, der Schumannschen Dichterliebe und einer Anzahl Wolffscher Gesänge ein echter Kunstgenuß, zu dessen Ermöglichung die Klavierbegleitung Ludwig W. Spoors das ihrige beitrug.

Bruno Schrader

Karin Lindholm verdient unter den jüngeren Sängerinnen besondere Beachtung. Ihr wohlgebildeter Sopran gehorcht einer künstlerisch originellen Diktion; als bedeutendste Interpretation nennen wir feingeistige Lieder ihres Landsmannes J. Sibelius. Walter Meyer-Radon, der ausgezeichnet begleitete, vertiefte in einer Solonummer den Eindruck seiner ganz besonderen Qualifikation zum Brahms-Spieler.

Der Sinfonie-Verein unter Leitung von Leo Schrattenholz machte uns durch eine Erstaufführung mit einer Ouvertüre zu Maeterlincks Märchen „Der blaue Vogel“ von Ivraslav Křicka bekannt. Die Komposition ist offenbar nicht als Vorspiel im Theater gedacht, sie gibt sich vielmehr als sinfonische Dichtung mit den wesentlichsten Momenten des Stückes als Programm. Die Thematik ist eigen erfunden, ihre Behandlung modern im fortschrittlichen Sinne, das Orchester verrät starken Farbensinn für malerische Effekte. Die Aufführung der Novität wie der Schumannschen D moll-Sinfonie zeigte das vorwiegend aus Dilettanten sich rekrutierende Orchester unter der zielbewußten Leitung seines Dirigenten an großen, mit künstlerischem Wollen erstrebten Aufgaben gereift. Der Solist des Abends, Willy Bardas, spielte das G dur-Konzert von Beethoven durchaus korrekt, jedoch ohne stark persönlichen künstlerischen Einschlag. Als erfreuliche Tatsache ist zu konstatieren, daß Willy Burmester, der ausgezeichnete Violinist, sich wieder großen Aufgaben gegenüberstellt. Bruchs G moll-Konzert wollte unter seinen Händen indes nicht recht Leben gewinnen, es geriet herzlich unpersönlich. Eine ausgezeichnete Wiedergabe erfuhr dagegen Paganinis D dur-Konzert, und in Mendelssohns E moll kam die deutsche Romantik auch zu ihrem Rechte. In einer vierten Nummer opferte der Konzertgeber seiner besonderen Spezialität, er spielte Stücke von Händel, Rameau, Mozart usw. in eigener Bearbeitung. Auf der Rückseite meldete das Programm, daß man dasselbe viel bequemer, naturgetreu nach dem persönlichen Vortrag, im eigenen Heim hören könnte durch das — Grammophon.

In Frieda Kwast-Hodapp besitzen wir eine Klavierspielerin von Rang, ihr hohes Können steht in wundervoll harmonischem Gleichklang zu einer stark persönlichen, künstlerischen Eigenart. Schuberts Wandrer-Fantasie, die Sonaten Fis moll von Schumann und H moll von Liszt erlebten eine ausgereifte, vollwertige Interpretation. K. Schurzmann

Halle a. S. Karl Klanerts neue Passionskantate „Die sieben Worte“ für Altsolo, gemischten Chor, Klarinette, Viola und Orgel (Op. 40) erwies sich bei ihrer Uraufführung durch den Stadtsingechor, dessen Dirigent der Komponist ist, als ein gediegen gearbeitetes, aus echt religiösem Empfinden heraus geborenes Werk. Es kam dem Tonsetzer darauf an, die strophische Gliederung der Paul Gerhardtschen Dichtung klar durchschimmern zu lassen und das Ganze unter den Gesichtspunkt thematischer Einheitlichkeit zu stellen. So griff er in bewußter Absicht und in formaler Anlehnung an das unsterbliche Vorbild eines Bach zur Form der Choralkantate. Die Hauptmelodie in H moll ist sehr glücklich erfunden und atmet echte Passionsstimmung. Durch feinsinnigen, im Text begründeten Wechsel zwischen Dur und Moll derselben Tonstufe, durch reiche Verwendung der klanglichen Ausdrucksmittel, durch Kombination der verschiedensten instrumentalen und vokalen Farben gibt der Komponist jeder Strophe eine wirkungsvolle Charakterisierung. Der Höhepunkt des Ganzen liegt in dem glänzenden Ausklang, wo in einer grandiosen Steigerung ein Blick auf das Jenseits geworfen wird.

— In dem von Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes (Leipzig) geleiteten Winterkonzert der akademischen Sängerschaft „Fridericiana“ kam eine bemerkenswerte Novität erfolgreich zur Erstaufführung. Es handelt sich um das Chorwerk „Persergebet“ für Männerchor, Tenorsolo und Orchester von L. C. Wolf, einem an der Berliner Hochschule wirkenden Musiker. In der Instrumentierung hat der Komponist die Streichergruppe gänzlich fortgelassen und dafür die Holzbläser bevorzugt. So bekommt das Ganze eine originelle exotische Orchesterfärbung, und diese Eigenart sichert dem Werke von vornherein lebhaftes Interesse. Durch angemessenen Wechsel in den gesanglichen Ausdrucksmitteln (Solo und Chor) besitzt das „Persergebet“ einen weiteren Reiz, und außerdem zeichnet sich die Komposition durch kraftvolle, den Text ausschöpfende musikalische Erfindung aus. Jedenfalls bietet sich hier unseren Männerchören ein dankbares, wirkungsvolles Stück. Als weitere Neuheit stand auf dem Programm J. L. Nicodés „Deutsches Gebet“. Die „Fridericiana“ holte sich mit diesen glänzend vorgetragenen Werken sehr schöne Erfolge und zeigte ihre oft gerühmten Eigenschaften im hellen Lichte. Auch die a cappella-Chöre von Dürrner, Silcher, Othegraven, Mendelssohn gefielen sehr. Solistisch wirkten in dem Konzerte der junge stimmbegabte Tenorist Walter Stieber sowie der ausgezeichnete Pianist Dr. Hobohm mit. Als Orchester war die Kapelle des 36. Inf.-Reg. Graf Blumenthal mit Erfolg tätig. Die Begleitung des Klavierkonzertes Es dur und der sinfonischen Dichtung „Les Préludes“ von Liszt, die Brandes auswendig dirigierte, waren besonders hervorragende Leistungen des Orchesters.

Paul Klanert

Leipzig Einen Karfreitag ohne Matthäuspassion könnte sich unsere musenfreundliche Stadt gar nicht denken. Je öfter man dieses monumentale Werk hört, desto mehr versteht man Zelters Wort: Bach sei eine Welt für sich. Prof. Straube und sein trefflich geschulter Chor (Bach-Verein, als helfende Kräfte Mitglieder des Lehrergesangvereins, Thomaner, Petriner und Oberrealschüler) bot in diesem Jahre wiederum nicht die strichlose Aufführung. Das ist im wohlverstandenen Interesse des Werkes nur zu begrüßen, wenn auch strenge Verehrer solche Sünde scharf tadeln. Überdies ist es das gute Recht eines Dirigenten, der das Publium zu Bach heranziehen will, Kürzungen vorzunehmen. Der Chor, geführt von einem begeisterten Künstler, sang wieder brillant, wenn man bei Bach so sagen darf. Von den mitwirkenden Solisten gebührt der Altistin Frl. Emmi Leisner, die mit echter Wärme und Bachscher

Größe sang, sowie dem würdevollen Christus des Herrn Dr. Rosenthal der Preis. Doch auch der Evangelist des Herrn Jäger entwickelte eine hohe Intelligenz, und Frau Signe von Rappe, Kammersängerin aus Stockholm, wußte mit ihrem klaren Sopran und dem geschmackreichen Vortrag zu fesseln. Die kleineren Baßpartien waren bei Herrn Reinhold Gerhardt gut aufgehoben. Das Gewandhausorchester spielte glanzvoll, an der Orgel saß als sichere Stütze Herr Max Fest, am Klavier Herr Hermann Mayer.

Der dritte Prüfungsabend im Königl. Konservatorium machte die Besucher wieder mit einigen Schülerkompositionen (Kammermusik) bekannt. Aus allen war ein erstaunlicher Fleiß zu spüren, aus einigen auch unverkennbares Talent. So wartete Herr Siegfried Scheffler aus Hamburg auf mit einem klangvollen, sehr geschickt gearbeiteten, allerdings zwischen modern und klassisch etwas hin- und herpendelnden Quintett für Streichinstrumente und Klavier, während Herr Rudolph Mauersberger aus Mauersberg i. S. in einem Klaviertrio viel gute Gedanken klug verwertet hat. Ein Streichquartett in Gmoll war als sehr gut gelungener Versuch anzusehen, den Herr Aarre Merikanto aus Helsingfors unternommen hatte, auf Grund gediegener Studien sein kompositorisches Talent zu erproben, ebenso wie Herr Basilius Alexiew aus Charkow in zwei Quartettsätzen ein tüchtiges satztechnisches Können bekundete. Ein Streichquartett in Adur stammte aus der Feder des Herrn Paul Blechert aus Plauen i. V.; es ist eine klar und sauber geschriebene Arbeit. Für die exakte Vorführung der Kinder ihrer Muße dürften die Komponisten den Herren Klinger, Schauß, Weckauf, Schilbach, Gaudlitz, Herold, Seeberger und Schönbach dankbar sein. ♭

Den Abschluß der Leipziger „Solistenkonzerte" machte ein Sinfoniekonzert, das der Dirigent Ludwig Rüth mit der Altistin Irene von Dall' Armi und dem Winterstein-Orchester veranstaltete. In Herrn Rüth strebt eine musikalisch warm empfindende Natur nach Ausdruck. Seine Bewegungen sind im allgemeinen deutlich und rhythmisch; nur dürfen sie in Fällen größerer Steigerungen und an Kraftstellen nicht überhastet werden, also ist vor allem die allgemeine Regel zu beherzigen, daß das Forte an sich kein schnelleres Zeitmaß — sonstige Gleichheit des Tempos natürlich vorausgesetzt — bedingt als das Piano. Zum ersten Male für Leipzig stand auf dem Programm eine sinfonische Dichtung „Lucifer" von A. Albert Noelte und vielleicht auch eine Cdur-Sinfonie (Nr. 6) von Franz Schubert, ein frisches vielfach in frühbeethovenschen Gefühlskreisen gearbeitetes, „viel zu wenig gespieltes" Werk, das eine ganze Anzahl musikalische „Entdeckungen" von zweifelhaftem Wert aufwiegt. Noeltes Arbeit bekundet eine gesunde, wenn auch noch nicht eigengeartete Wagner- und Strauß-Nachfolge. Die mitwirkende Sängerin hätte Lieder wie Schuberts „Dem Unendlichen" und „Allmacht" wegen ihrer nur mäßigen Möglichkeit der Kraftentfaltung nicht mit aufs Programm nehmen sollen. Selbst wenn es Herrn Rüth, was an sich wünschenswert war, gelungen wäre, das Orchester noch mehr zurückzuhalten, wäre das Mißverhältnis zwischen der Größe des künstlerischen Vorwurfs und dieser Stimme bestehen geblieben. Indes ist gutes Material und auch eine ansehnliche Schulung vorhanden. Von der Programmwahl abgesehen, wird sich die Sängerin aber besonders befleißigen müssen, die seelischen Seiten ihrer Gesänge stärker zu entwickeln.

Dr. Max Unger

Noten am Rande

Neue Bach-Gesellschaft. Die Vorarbeiten für das VII. Deutsche Bach-Fest am 9. bis 11. Mai 1914 (ausführende Körperschaft: die K. K. Gesellschaft der Musikfreunde mit ihrem Zweigverein, dem Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde) sind nun fast völlig beendet. Wie bereits mitgeteilt, finden vier Aufführungen statt: ein Kantatenabend (Samstag, den 9. Mai), ein Kammerkonzert (Sonntag, den 10. Mai) und die Aufführung der „Johannespassion" (Montag, den 11. Mai, abends) sowie ein Instrumentalkonzert (Sonntag, den 10. Mai, mittags $1/2$ 1 Uhr). Für die Solopartien des vokalen Teiles wurden Frau Aaltje Noorderwier-Reddingius (Sopran), Frau Kammersängerin Adrienne von Kraus-Osborne (Alt), Herr George A. Walter (Tenor) und Herr Kammersänger Dr. Felix von Kraus (Baß) gewonnen. Professor Bernhard Irrgang (Berlin) wird sich in Wien als Orgelvirtuose einführen. Die Instrumentalsolopartien sind ausschließlich mit Wiener Künstlern beletzt, und zwar mit Kammervirtuosen Professor Arnold Rosé (Violine), Prof. Paul Grümmer (Gamba), den Hofmusikern Otto Fidelsberger, Jacques van Lier, Ary van Leeuwen (Flöte), Ferd. Foll und Franz Schmidt (Cembalo) und Alexander Wunderer (Oboe di caccia). Die Orgelpartien werden von Professor Rudolf Dittrich ausgeführt werden, die Chöre vom Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde. Das Orchester der Wiener Philharmoniker wurde für das Instrumentalkonzert am 10. Mai mittags gewonnen, am Kantatenabend und in der Aufführung der Johannespassion ist das Wiener Tonkünstlerorchester beschäftigt. Festdirigent ist Hofopernkapellmeister Franz Schalk; in Stellvertretung dieses Künstlers, der Sonntag, den 10. Mai, dienstlich verhindert ist, hat Hofkapellmeister Karl Luze die Leitung des Instrumentalkonzerts übernommen. Der Kartenverkauf beginnt am 26. April an der Konzertkasse der Gesellschaft der Musikfreunde, I. Canovagasse 4, woselbst schon von jetzt ab unverbindliche Vormerkungen entgegengenommen werden. Programme mit allen Auskünften versendet die Geschäftsstelle der Neuen Bach-Gesellschaft, Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Neue Bahnen der Gluck-Forschung. Wenn durch die Freisetzung des „Parsifal" das Jahr 1914 zu einem Wagner-Jahre geworden ist, so darf sich billig Gluck die Ehre des Jahres mit ihm teilen, da man im Sommer 1914 den 200. Geburtstag dieses ersten großen Meisters des deutschen Musikdramas begehen wird. Hoffentlich gibt diese Feier den Anstoß dazu, daß auch weitere Kreise ihr Interesse wieder mehr diesem Meister und seiner Kunst zuwenden. Denn auf unseren Bühnen wie auch im Anteil des deutschen Publikums tritt Gluck und seine Kunst gegenwärtig mehr als billig in den Hintergrund. Diesem Übelstande abzuhelfen, hat sich die Gluck-Gesellschaft in Leipzig gebildet, die dank der jährlichen Stiftung eines opferwilligen Mitgliedes bereits jetzt in der Lage ist, mit ihren Arbeiten voranzuschreiten, und die im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig den ersten Jahrgang eines Gluck-Jahrbuches herausgegeben hat, für dessen Leitung Hermann Abert zeichnet. Abert hebt hervor, wieviel die Forschung noch für Gluck zu tun hat. Schon nach der biographischen Seite hin fällt die Tatsache auf, daß wir über ganze Abschnitte von Glucks Leben noch kaum erheblich über die Darstellungen von Schmid und Marx herausgekommen sind, mit Ausnahme der Pariser Zeit, für die von französischer Seite verdienstvolle Spezialarbeiten vorliegen. Dafür liegt aber seine ganze wichtige Jugend- und Entwicklungszeit nach wie vor fast ganz im Dunkeln, von anderen Perioden, wie z. B. der Tätigkeit bei Sammartini und Mingotti und seinem Verhältnisse zum Grafen Durazzo, ist unsere Kenntnis mehr oder weniger lückenhaft. Vor allem fehlt noch einer der Hauptanhaltspunkte für den Biographen, nämlich eine vollständige kritische Sammlung der Briefe Glucks. Mit dieser Arbeit hat die Gluck-Gesellschaft, wie wir bereits mitgeteilt haben, Erich H. Müller in Dresden beauftragt. Das Jahrbuch enthält u. a. wichtige Beiträge französischer Forscher, so von Tiersot, einem der hervorragendsten Gluckisten der Gegenwart, über die ersten Opern des Meisters, und von de Saint-Foix über Glucks Mailänder Anfänge und seine Schülerschaft bei Sammartini. In Vorbereitung befindet sich als weitere Veröffentlichung der Gluck-Gesellschaft ein Heft bisher noch unveröffentlichter Stücke des ersten Aktes aus Glucks „Demofoonte" (1742), nach den in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums befindlichen handschriftlichen Vorlagen herausgegeben von Tiersot.

Wie Verdi sich eines Theaterbesuchers entledigte. Die Art, wie Verdi einst einen unzufriedenen Theaterbesucher begütigte, dürfte von nicht vielen seiner modernen Kollegen nachgeahmt werden. Es war im Mai 1872, da reiste ein gewisser Prospero Bertani von seiner Heimatstadt Reggio (in Emilia) nach Parma, um der Erstaufführung von „Aida" in dem dortigen Kgl. Theater beizuwohnen. Er machte dieselbe Reise zur zweiten Aufführung, aber beide Male kehrte er höchst unzufrieden zurück. Er setzte sich darum hin und schrieb einen empörten Brief an Verdi, in dem er als Entschädigung die Erstattung seiner Kosten verlangte. Seine Rechnung belief sich auf 31,80 Lire, und unter den einzelnen Posten befanden sich nicht nur Reise- und Eintrittsgeld, sondern auch . . . vier Lire für Abendessen, eingenommen auf dem Bahnhof. Verdi, den dieser Brief höchst belustigte, schrieb, wie die „Arte pianistica" erzählt, an den Herausgeber Ricordi, er möchte durch seinen Vertreter in Reggio (Emilia) die Forderung begleichen lassen. „Nicht die ganze Summe, die er mir abverlangt, aber . . . ihm auch noch das Abendessen zu bezahlen! Das nicht. Er konnte ebensogut bei sich zu Hause essen. Natürlich soll man von ihm eine Quittung verlangen und zugleich eine schriftliche Erklärung, in der er verspricht, nicht mehr in meine Opern zu gehen, sich Ausgaben zu sparen und mir den Spaß, ihm noch eine Reise zu bezahlen." Ricordi handelte nach Verdis Wunsch und empfing von dem Unzufriedenen eine ausführliche Quittung mit der Erklärung, er verpflichte sich, nicht mehr neue Opern des Maestro anzuhören, es sei denn, daß dieser für alle Kosten aufkäme, wie auch sein, Bertanis, Urteil über das Werk ausfallen möge.

Um Richard Wagners Vaterschaft. Ein Prozeß um die Feststellung, ob Richard Wagner der Vater der Frau Isolde Beidler ist, hat sich, wie wir der Vossischen Zeitung entnehmen, dieser Tage vor dem Landgericht Bayreuth abgespielt. Frau Isolde Beidler strengte die Klage an, um klarzustellen, ob sie die Tochter Hans v. Bülows oder die Richard Wagners ist. Der Anwalt von Frau Beidler, Justizrat Bispeker, führte vor Gericht aus, daß Frau Isolde Beidler am 10. April 1865 geboren sei, zu einer Zeit, als Bülow schwer krank seit Monaten in München und die Ehe der Cosima Wagner und Bülows noch nicht geschieden war. Die Ehe wurde erst im Januar 1870 geschieden. Die Kinder Eva und Siegfried Wagner sind auch noch geboren zur Zeit, als Frau Cosima noch nicht rechtskräftig von Bülow geschieden war. Die Klägerin erklärte vor Gericht, daß sie niemals geglaubt habe, daß sie keine Tochter Wagners sei. Im Juni 1913 jedoch habe sie einen Brief von Justizrat Troll erhalten mit der Adresse „Frau Isolde Beidler geb. v. Bülow". Dieser Brief sei im Auftrage Siegfried Wagners geschrieben worden, um ihr zu bedeuten, daß sie nicht eine Tochter Richard Wagners, sondern Bülows sei. Die Klägerin hat sich nun an ihre Mutter gewendet, bevor sie die Klage einreichte. Frau Cosima Wagner habe ihr jedoch einen Brief schreiben lassen, worin sie Frau Beidler aufforderte, den Klageweg zu beschreiten. Nun will Justizrat Bispeker den Beweis erbringen, daß Frau Beidler nicht eine Tochter Bülows, sondern Wagners sei, und sieht die Zuschiebung des Eides als zulässig an. Er fügt hinzu, daß die Kinder Eva und Siegfried Wagner auch nicht als legitime Kinder Wagners angesehen werden könnten, da sie außerhalb der Ehe geboren seien. Bei dieser Wendung der Verhandlung ersuchte Frau Cosima Wagner durch ihren Anwalt, die Öffentlichkeit auszuschließen, was jedoch abgelehnt wurde. Nach dem bayerischen Landrecht, so fuhr Justizrat Bispeker fort, sei Frau Beidler, da sie geboren wurde, als die Ehe Frau Cosima Wagners mit Bülow noch bestand, im Register als v. Bülow eingetragen. Die Geburtsurkunde habe aber keine Beweiskraft gegen die Vaterschaft Wagners; er biete vielmehr den Beweis für diese an. Cosima Wagner wohnte 1864 in Starnberg, Bülow, damals schwer leidend, in München, ebenso Wagner in München. Dazu war eine völlige innere Entfremdung zwischen Cosima und Bülow eingetreten, was unter Beweis gestellt wird.

Das bestätigt auch ein Brief Wagners an Glasenapp, den bekannten Biographen des Meisters. Isolde Beidler ist am 10. April 1865 geboren. Wenn der Beweis für das Zusammenleben Wagners mit Cosima erbracht ist, was auch geschehen wird, so ist Isolde die Tochter Wagners. Übrigens wird niemand die Ehe Wagners mit Cosima für ungültig ansehen, trotzdem sie geschlossen wurde, ehe Cosimas Scheidung mit Bülow rechtskräftig geworden war. Justizrat Bispeker bemerkte schließlich, die Klägerin habe für ihr Vorgehen gute Gründe, da es sich auch um die Rechte ihres Sohnes handle. Die Entscheidung über diesen Streit soll am 8. Mai fallen.

Ein Viertelton-Klavier. In der modernen Musik steht schon seit längerer Zeit das Problem der Vierteltöne statt der bisherigen Halbtöne zur Diskussion. Auf Streich- und einigen Blasinstrumenten sind Vierteltöne zumeist ohne besondere Vorrichtung zu erzeugen, auf dem Klavier dagegen nicht. Nun hat Willy Möllendorff ein Patent auf ein Viertelton-Klavier angemeldet, dessen Prinzip sich auch auf die Orgel übertragen läßt.

Die Zarenhymne Richard Wagners. Als Wagner noch Kapellmeister in Riga war, komponierte er zum Thronbesteigungsfest des Kaisers Nikolaus am 21. November 1837 ein von Harald v. Brackel gedichtetes Volkslied, das auch bei späteren festlichen Gelegenheiten wiederholt wurde, aber nach Wagners Abgang von Riga verschwand. Jetzt ist die Partitur wieder zum Vorschein gekommen und wurde von Michael Balling in einem bei Breitkopf & Härtel erschienenen Band Wagnerscher Chorwerke erstmalig herausgegeben. Der genaue Titel des Werkes lautet: Nicolai. Volkshymne von Harald v. Brackel für eine Solostimme (Tenor oder Sopran), Chor und großes Orchester. Das massig behandelte Orchester besteht aus der üblichen Streicher- und doppelten Holzbläserbesetzung mit Hinzufügung von Pikkolo- und Kontrafagott, vier Hörnern, vier Trompeten, drei Posaunen, Ophikleide, Pauken, Triangel, Militärtrommel und großer Trommel; der Chor ist vierstimmig gemischt. Die Musik Wagners, die nur vier Jahre nach der offiziellen Zarenhymne Lwoffs entstand, versucht mit Glück den Volkston in einer nicht gerade sehr gewählten, aber schwungvollen Melodie zu treffen.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Das Freiwerden des „Parsifal" hat Bayreuth nicht geschadet. Auch in diesem Jahre ist die Nachfrage nach dem Parsifal in Bayreuth nicht geringer gewesen als früher. Schon seit Wochen sind alle Bayreuther Parsifalaufführungen des kommenden Sommers ausverkauft.

— Bühnenfestspiele 1914. Die diesjährigen Festspiele, welche vom 22. Juli bis 20. August stattfinden, bringen fünf Aufführungen des „Fliegenden Holländers", sieben Aufführungen von „Parsifal" und zwei Aufführungen (acht Abende) des „Ring des Nibelungen". Wie uns die Verwaltung der Bühnenfestspiele mitteilt, werden voraussichtlich folgende Künstler und Künstlerinnen in den Hauptpartien mitwirken: Karl Armster (Hamburg), Prof. v. Bary (München), Michael Bohnen (Wiesbaden), Hans Breuer (Wien), Marg. Bruntsch (Karlsruhe), Bennett Challis (Hamburg), Walter Eckard (Wiesbaden), Helena Forti (Dresden), Emilie Frick (Wiesbaden), Ellen Gulbranson (Christiania), Eduard Habich (Berlin), Agnes Hanson (Dessau), Walter Kirchhoff (Berlin), Alexander Kirchner (Charlottenburg), Richard Mayr (Wien), Barbara Miekley-Kemp (Berlin), Anna Bahr-Mildenburg (Wien), Theodor Scheidl (Stuttgart), Ernestine Schumann-Heink (New York), Walter Soomer (Dresden), Willi Ulmer (Zürich). Orchesterleitung: Michael Balling, Dr. Muck, Siegfried Wagner.

Berlin. Richard Strauß, der zurzeit in Garmisch mit der Korrektur der Partitur seines Mimodramas „Josephs Legende" beschäftigt ist, will sich nach dieser Arbeit wieder seiner Alpensinfonie widmen, deren Skizzen er bis zum Herbst zu beendigen hofft. Die Orchesterpartitur will er im kommenden Winter in Berlin niederschreiben, so daß das neue Werk voraussichtlich auf dem nächstjährigen Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins die Uraufführung erleben kann. Nach dieser Sinfonie ist ein großes abendfüllendes Bühnenwerk zu erwarten, dessen Textbuch wieder Hugo v. Hofmannsthal schreibt.

— Der König von Italien hat Professor Georg Schumann das Offizierkreuz des St. Mauritius- und Lazarusordens verliehen.

— Das Klingler-Quartett wird am 7., 8., 9., 11. und 12. Mai in der Singakademie sämtliche Streichquartette von Beethoven zur Aufführung bringen.

— Eine Pensionskasse für die Orchestermitglieder des Deutschen Opernhauses. Die Betriebsaktiengesellschaft Deutsches Opernhaus hat eine Pensionskasse für die Orchestermitglieder gegründet, deren Satzungen die Genehmigung des Magistrats von Charlottenburg gefunden haben. Die Mittel der Kasse, über die der Magistrat Charlottenburgs die Aufsicht führt, werden teils durch Beiträge der Gesellschaft, teils durch Überschüsse besonderer Veranstaltungen, teils durch andere Zuwendungen aufgebracht. Nach zehnjähriger Dienstzeit steht den Mitgliedern ein Rechtsanspruch auf Pension zu, und zwar bis zur Höhe von 45 Sechzigstel des Gehalts; auch Witwen- und Waisengeld kann gewährt werden.

Bielefeld. Im Oktober gelangt Aug. Scharrers D moll-Sinfonie „Per aspera ad astra" unter Leitung des städt. Kapellmeisters Max Cahnbley zur Aufführung.

Bologna. Hier ist der Arzt Dr. Bassi kürzlich gestorben, der eine große Zahl von Erinnerungen an Richard Wagner zu einer Sammlung vereinigt hat. Seine Sammlung ist für die Musikbibliothek des Konservatoriums in Parma erworben worden.

Bremen. „La Vallière" ist der Titel einer neuen Oper, die Max von Oberleithner mit einem Text von Welleminsky und Warden vollendet hat. Das Werk ist vom Stadttheater in Bremen zur deutschen Uraufführung angenommen.

Dresden. „Die Schmiedin von Kent" heißt eine neue Oper von K. von Kaskel. Das Textbuch ist von Ralf Bernatzky. Die Oper, die der seit zwei Jahrzehnten in München lebende Komponist der dortigen Hofoper vergebens eingereicht hatte, ist vom Dresdener Hoftheater zur Uraufführung in der nächsten Spielzeit angenommen.

Köln. Die Uraufführung von Humperdincks neuer Oper „Die Marketenderin" wird im Kölner Stadttheater im Mai stattfinden.

Kristiania. Zur Zentenarfeier Norwegens wird im Mai eine nationale Jubiläumsausstellung in Kristiania eröffnet werden. In Verbindung mit dieser arrangiert „Norsk Tonekunstner-Samfund" (Verein norwegischer Tonkünstler) ein norwegisches Musikfest (1.—7. Juni). Es sollen vier Orchesterkonzerte, drei Kammermusikabende und ein Kirchenkonzert abgehalten werden. Das Programm ist zusammengestellt aus einer Auswahl von dem Besten, was in den hundert Jahren geschrieben wurde von norwegischer Orchester- und Kammermusik, aus Werken von Edvard Grieg, Halfdan Kjerulf, Johan Selmer, Christian Sinding und Johan S. Svendsen an der Spitze. (Wo bleibt da Gerhard Schjelderup?) Außer einem Orchester von 90 Musikern und einem Chor von 500 Sängern werden die bedeutensten Komponisten und Solisten Norwegens — in einer Anzahl von 50 — mitwirken. Unter den Komponist-Dirigenten befinden sich Eyvind Alnæs, Johannes Haarklou, Johan Halvorsen, Iver Holter, Ole Olsen und Christian Sinding, unter den Solisten die Sängerinnen Frau Ellen Gulbranson, Borghild Langaard, Astrid Lous, Cally Monrad und Elisabeth Munthe-Kaas, die Pianisten Fridtjof Backer-Gröndahl, Nils Larsen und Karl Nissen.

Leipzig. Paul Gräners dreiaktige Oper „Don Juans letztes Abenteuer" (Dichtung von Otto Anthes) soll am 30. Mai im Leipziger Stadttheater die Uraufführung erleben.

— Professor Richard Hofmann, Lehrer am Königl. Konservatorium für Musik in Leipzig, tritt am 30. April in voller körperlicher und geistiger Frische in das 70. Lebens-

jahr. Er ist weithin bekannt als der Verfasser einer großen siebenbändigen Instrumentationslehre, einer Technik des Violinspiels sowie einer ganzen Reihe anderer ausgezeichneter, meist pädagogischer Werke.

Mannheim. Friedrich Häckel gab in diesem Winter fünf populäre Klavierabende (Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt) im Konzertsaal der Hochschule für Musik mit außerordentlichem Erfolge.

Metz. Hier wurde an dem Geburtshause von Ambroise Thomas eine Gedenktafel angebracht. Sie trägt in deutscher und französischer Sprache die Worte: „Der Komponist Ambroise Thomas ist in diesem Hause geboren am 5. August 1811".

München. Das Prinzregententheater ist in seinem bisherigen Bestande gefährdet. Der Vertrag der Kgl. Zivilliste mit der Prinzregententheater-Aktiengesellschaft läuft 1916 ab. Wie die Münchner Neuesten Nachrichten hören, soll von einer Erneuerung des Vertrages nicht mehr die Rede sein. So tritt also zu den Fragen der Fremdenverkehrspolitik, zur Ausstellungspark-, zur Künstlertheater- und zur Konzertvereinsfrage eine ernste neue, die das Schicksal des Prinzregententheaters betrifft und von weitgehender Bedeutung für das Ansehen Münchens als Musik- und Kunststadt, aber auch für die gesamte Geschäftswelt ist. Die Zivilliste soll nicht beabsichtigen, von dem ihr zuzustehenden Rechte, nach 1916 das Theater zum Selbstkostenpreis von der Gesellschaft zu erwerben, Gebrauch zu machen. So wird denn also von anderer Seite der Versuch unternommen werden müssen, der Stadt München ihre Sommerfestspiele zu erhalten.

— Das Münchner Hoftheater soll demnächst mit einer Büste Verdis geschmückt werden. Beethoven, Wagner, Mozart, Weber haben bis heute eine Auszeichnung an dieser Stätte noch nicht erhalten.

Straßburg. Ein Institut für Kirchenmusik für Studenten der Theologie ist an der Straßburger Universität eingerichtet worden. Das Institut steht unter Leitung von Prof. Dr. Mathias.

Venedig. Die Spielzeit im Teatro Fenice, der Sterbestadt Wagners, wurde mit dem „Parsifal" eröffnet. Die Inszenierung nach Bayreuther Muster war gut gelungen, besonders die Szene der Blumenmädchen, die überhaupt im Mittelpunkt des Interesses stand. Besonderes Lob verdient Rodolfo Ferrari als Leiter des Orchesters, der schon im Anfang dieses Jahres als erster in Italien die Parsifalaufführung in Bologna dirigiert hat.

Verlagsnachrichten

Die April-Nummer der „Musica Divina", Monatsschrift für Kirchenmusik (Verlag Universal-Edition A. G. Wien-Leipzig), enthält eine gründliche Studie von W. J. Doll über die Gregorianische Kunst im Osterintroitus, einen wertvollen Aufsatz von Prof. V. Goller über die Elektrizität im Dienste der Orgelbaukunst, eine interessante Abhandlung, betitelt: „Kirchenmusikalische Kuriositäten und Perversitäten" aus der Feder des Chefredakteurs Prof. Franz Moissl und eine Kritik über die Wiener Parsifal-Aufführungen von Max Morold. Als Notenbeilage sind dem inhaltreichen Hefte die Eucharistischen Gesänge (3. Folge) beigegeben.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 2. Mai, nachmittags 1/2 2 Uhr

J. S. Bach: „Sei Lob und Preis mit Ehren". W. Rust: „Am See Tiberias". G. Vierling: „Jauchzet ihr Himmel".

Unsere Leser werden höflichst gebeten, bei Bestellungen oder Anfragen, die auf Grund der hier erschienenen Anzeigen erfolgen, sich auf unser Blatt zu beziehen.
„Neue Zeitschrift für Musik" Leipzig

Das nächste Heft erscheint am 7. Mai; Inserate müssen spätestens Montag, den 4. Mai, eintreffen.



Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 19

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 7. Mai 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Abt Vogler (1749—1814)

Zur Wiederkehr seines 100. Todestages (6. Mai)

Von **Theodor Bolte**

„Vor dir verband sich, wie noch nie,
Das Wissen mit dem Genie." C. M. v. Weber.

Ob der große Theoretiker, Organist und Komponist Abt Vogler ein Verwandter des Jesuitenpaters Georg Vogler (geb. 1585) in Würzburg, Verfasser einer gründlichen Arbeit (Katechismus) über das deutsche Kirchenlied, das auch Bäumker würdigte, war, ist noch nicht erwiesen. Ebenso hat der Abt mit dem Bachschüler Joh. Casp. Vogler (1698—1765) keine verwandtschaftlichen Beziehungen.

Georg Joseph Vogler, als Sohn eines Instrumentenmachers in Würzburg am 15. Juni 1749[1]) geboren, studierte am dortigen Jesuiten-Kollegium, erhielt als Musiker, gleich Liszt, später die Priesterweihe, ohne aber Jesuit gewesen zu sein. Das ihm gutstehende, geistige Habit sollte ihm nur als Orgelspieler und Reorganisator von Kirchenorgeln, welche Fachkenntnisse er durch seine Väter hatte, den Zutritt zu Klöstern erleichtern; an profane Orgeln war damals nicht zu denken.

Auch Georgs Stiefvater W. Stantinger war Instrumentenverfertiger. Bereits in Würzburg, als Gymnasiast, eignete er sich das Orgelspiel mit größtem Eifer auf einem Pedalinstrumente an, das ihm dieser machen ließ und auf dem er Tag und Nacht übte. Das Klavierspiel lag damals noch in den Händen der Organisten. Auch im Violinspiel erhielt Georg Unterricht. Mit Chordirektoren und Regenschoris bekannt, wurden ihm auch Orgeln in Klöstern und Stiften zugänglich, und er lauschte dem Organisten seine improvisierten und fugierten Vorspiele ab. Hier erwarb sich bereits der Studierende Neigung und Verständnis zum kirchlichen Orgelspiel, gründete gemeinsam mit Studiengenossen einen musikalischen Verein, mit dessen Kräften er seine Kompositionen aufführte. Des weiteren verlegte sich der junge Vogler auf die Philosophie und in Bamberg auf das öffentliche, kanonische Recht.

Das 20. Lebensjahr überschritten, ging Vogler nach Mannheim, da er daheim keine Stellung fand, um daselbst durch seine bereits hervorragende musikalische Befähigung einen fürstlichen Gönner zu finden, der sein ungewöhnliches Talent erkannte. Der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz übernahm die Kosten, um Vogler ca. 1773 bei Padre Martini in Bologna und 1774 in Padua unter Vallotti die musikalische Komposition studieren zu lassen. Jedoch der Studierende, welcher auch Neigung zum geistlichen Beruf hatte, setzte in Padua seine theologischen Studien fort, um daselbst geistlicher Pronotar und Kämmerer zu werden. Übrigens sagte ihm Vallottis Unterricht im Kontrapunkt entschieden mehr zu als derjenige Martinis.

Nach Beendigung seiner Studien ging der geistliche Musiker nach Rom, wo er endlich die Priesterweihe erhielt; obwohl sein Stipendium ihm die musikalische Laufbahn eröffnen sollte, so wählte er doch beide Bahnen. Durch sein dem Papst gewidmetes Miserere erhielt Vogler später die nachmaligen Ehren, wie die Ernennungen zum Kämmerer des apostolischen Stuhls, endlich zum Ritter vom goldenen Sporen (gleich Gluck und Mozart).

Um 1776 kehrte Vogler nach Mannheim zurück und stand daselbst, 27 Jahre alt, als Hofkapellmeister an der Spitze der berühmten Kapelle und gründete hier seine Tonschule, worin er durch Ausführung seines eigenen Lehrsystems sich auswärtige, berühmt werdende Schüler zuzog. Als Methodiker der musikalischen Theorie trat der junge Musikdirektor hervor mit seiner Tonwissenschaft und Tonsetzkunst, die er in einer eigenen Monatsschrift behandelte. Ebenso in einer Publikation über die Mannheimer Tonschule. 1779 ging Vogler mit dem Kurfürstl. Hof nach München, wo er die Oper „Albert III." schrieb, die 1781 aufgeführt wurde.

Voglers Orgel- und Klavierspiel ist von reinem Satz und polyphoner Stimmführung, wobei jede Hand, bezw. Pedale selbständig zur Geltung kommen. Sein Variationsstil ist demjenigen Himmels (gleichfalls 1814 gestorben) oder Steibelts zu vergleichen. Seine Stärke bestand jedoch im Extemporieren, wobei er den Orgelphantasien gerne Programme unterlegte, durch diese Tonmalerei die Orgel etwas aus der Höhe, dem Reiche ihrer Erhabenheit und Würde herabzog, wie Zeitgenossen melden. Sein Gewitter machte die Zuhörer erzittern; sie vermeinten, den Regenschauer zu fühlen. Mozart hörte Vogler in Mannheim auf beiden Instrumenten konzertieren, als er die Familie Weber besuchte. Auffallend ist, daß beide Komponisten dasselbe Thema „Ah que dirai-je maman?" variierten.

Zutreffend und nicht unbescheiden war Voglers Urteil, als er die Violinsonaten seines um ein Jahr jüngeren Landsmannes J. F. X. Sterkel durchging, jener mit der Geige und dieser am Klavier: „Ihren reichen Gesang werde ich

[1]) Sein Geburtshaus erhielt 1845 eine Gedenktafel.

wohl kaum erringen aber Sie können durch fleißiges Studium erlangen, was ich besitze".

Vogler, der nun mit 30 Jahren den Ruf eines bedeutenden Theoretikers und brillanten Technikers genoß, trat 1780 eine längere Reise nach dem Ausland an. Sie führte ihn, vorwiegend mit eigenen Kompositionen auf der Orgel konzertierend, zunächst durch ganz Deutschland, wobei er später eine ihn 2000 Dukaten kostende tragbare Reiseorgel seines Systems mit sich führte. Ferner ging sein Weg nach Frankreich, wo er 1783 seine Oper „La Kermesse" aufführte. Seine weiteren Kunstreisen erstreckten sich nach Holland, England, Spanien, Dänemark und Schweden, ja bis nach der Türkei, Asien, Palästina und Afrika, wo er gleichzeitig auf eigene Kosten Seelsorge unter seinen Glaubensgenossen pflegte, u. a. auf den Normannischen Inseln, wobei ihm die Kenntnisse von zwölf lebenden Sprachen, die er beherrschte, zustatten kam.

1779—80 ist ein Aufenthalt in Wetzlar (Rheinland) nachzuweisen, durch seine Beiträge im dortigen Konzertanzeiger.

1786 wurde er als Kgl. Kapellmeister nach Stockholm berufen, — als klerikaler Tonkünstler an einen protestantischen Hof, was nicht wenig besagen will, — ohne jedoch seine Künstlerfahrten aufzugeben. Als Huldigung für Schweden entstand 1792 die schwedische Oper „Gustav Adolf".

1790 ging bereits Vogler mit seiner Reiseorgel „Orchestrion" nach London, um sich auf ihr hören zu lassen. 1791 sehen wir ihn wieder in der Rheingegend und im Schwabenland, um seine Konzertreisen mit nicht geringem Erfolg fortzusetzen. 1792 veranstaltete er in Hamburg 6 Orgelkonzerte in vier verschiedenen Kirchen.

1793 hielt Vogler, nach Stockholm zurückgekehrt, zwei Jahre Vorlesungen über seine Lehre der Harmonie. 1795 finden wir ihn abermals in Paris, wo sein virtuoses, tonmalendes Orgelspiel besonderen Anklang fand, und von hier über Holland nach Stockholm zurückkehrend.

Nach über 12 jähriger, wenn auch durch Reisen unterbrochener Wirksamkeit in Schweden, erhielt Vogler eine lebenslängliche Rente von 500 schwedischen Talern. Zunächst lebte er einige Zeit in Kopenhagen, wo er seine Oper „Hermann von Unna" auf der dortigen Bühne zur Aufführung brachte. Nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Altona ist er 1800 nach Berlin gekommen, woselbst er die Orgel in der Marienkirche einrichtete, nach seinem Simplifikationssystem, und auf derselben drei Orgelkonzerte gab und durch seine Vorträge im kühlen Norden nicht geringe Aufregung verursachte. Sein System bestand in der Hinweglassung der Mixtur, der Cymbel und der C- und Cis-Lade usw. Auch früher in Stockholm und London wurden Orgeln nach seinem System umgebaut. Den Jalouise-Schweller führte er damals erstmalig ein.

Inzwischen erhielt Vogler einen Ruf nach Prag, um daselbst am 9. November 1801 eine Stellung als ordentlicher Lehrer der Tonkunst an der Universität anzutreten und zwei Jahre lang öffentliche Vorlesungen über Musik zu halten. Seine damals gehaltene Antrittsrede über die Frage „Was ist die Akademie der Musik?" wurde im Druck herausgegeben. Auch hier war seines Bleibens nicht von Dauer. Wien war nahe, woselbst er 1803 anlangte, um für das Kärnthnertor-Theater seine Oper „Samori" zu schreiben, und er zugleich im Theatergebäude Unterkunft und Verpflegung mit Beethoven erhalten haben soll. Voglers Oper gelangte im Jahre 1804 unter großer Wirkung zur Darstellung, während Beethoven sich mit seinem „Fidelio" bis 1805 bescheiden mußte. Dagegen schwand Voglers Oper bald vom Repertoire. Hier lernte er seinen später begeisterten Schüler Weber kennen. In Wien, wo er gleichfalls zwei Jahre blieb, brach jedoch 1805 der Krieg aus und vertrieb ihn nach Bayern. In München brachte er anläßlich der Vermählungsfeier [1]) am bayerischen Hof seine große Oper „Kastor und Pollux" zur erfolgreichen Aufführung. (Ein gleichnamiges Libretto behandelte übrigens auch Rossini.) Sein nachmaliger Schüler K. M. v. Weber variierte Voglers Ballett-Thema aus „Kastor und Pollux" in F dur. Dieselbe Oper wurde bereits 1784 in italienischer Sprache in München aufgeführt und diesmal umgearbeitet. Die erhabene Arie „Schatten des Geliebten" soll an Größe und Stil eines Gluck würdig gewesen sein. Eine in München 1807 gehaltene Rede „Über die harmonische Akustik und ihren Einfluß auf alle musikalischen Bildungswege" erschien gleichfalls im Druck.

1807 wirkte Vogler in Frankfurt a. M. als Orgelvirtuose. Einer Einladung des Großherzogs von Hessen Ludwig I. folgend ging er dann als Hofkapellmeister nach Darmstadt, wo er in den letzten sieben Jahren auch lehrend wirkte. Er erhielt hier 2200 Gulden, freien Tisch aus der Hofküche, obwohl er meistens an die großherzogliche Tafel herangezogen wurde. Zu seinen Ehrungen verlieh ihm der Fürst noch die Ernennung zum Geheimen (geistlichen) Rat, das Großkreuz des Ludwig-Ordens. Hier ward der Tonkunst eine Heimstätte eingeräumt, war doch der regierende Großherzog selbst ein eifriger Jünger und Förderer derselben, leitete Opernproben und selbst Konzerte, während sein musikalischer Geheimrat Vogler an der Orgel saß, mit dem er vorher die aufzuführenden Werke vierhändig durchnahm. Vogler mußte das vergrößerte Orchester einrichten und bildete einen leistungsfähigen Chor von 200 Musikfreunden. Als pfälz. Hofkaplan erhielt Vogler keinen Gehalt.

Vogler war seinen Schülern ein hingebungsvoller, aufopferungsfähiger Lehrer. Diese ihrerseits bezeugten ihm eine kindliche Verehrung und Dankbarkeit, obwohl sie bereits reife Musiker waren, als Vogler ihr musikalischer Berater wurde. Seine Lehre war keineswegs zopfig; seine Schüler wurden am meisten durch seine Satztechnik gefördert.

Einige Worte seien Voglers berühmtesten Schülern gewidmet.

Fast im selben Alter mit seinem Lehrer stand J. H. Knecht (1752—1817), guter Organist, Theoretiker und Kontrapunktierer, Verfasser einer Orgel- und Klavierschule, sowie einer Generalbaßlehre. Nicht viel älter ist Peter von Winter (1754—1825), fruchtbarer Opernkomponist („Das unterbrochene Opferfest" u. a. Werke). Maria Theresia von Paradies (1759—1824), die blinde Wiener Pianistin, war Voglers einzige Schülerin. Der Organist Peter Ritter (geboren 1769), bekannt durch sein Kirchenlied „Großer Gott wir loben dich" und eine Oper „Die lustigen Weiber", genoß auch Voglers Unterweisung.

Der Pianist und Opernkomponist Bernhard Anselm

---

[1]) Zur Vermählung von König Max' Tochter mit dem italienischen Vizekönig Eugen Beauharnais.

Weber (1766—1826) war bereits Musikdirektor, als er Vogler nach Stockholm begleitete. Friedrich Dionys Weber (1771—1842), namhafter Theoretiker und Komponist in Prag, wurde Lehrer von Kalliwoda, Moscheles, Dessauer und Bocklet sen. Der berühmte Theoretiker Gottfried Weber studierte gleichfalls die Systeme der Theorie von Vogler und Knecht, ohne aber dessen persönlicher Schüler gewesen zu sein, und war in Darmstadt mit K. M. v. Weber befreundet. Johann Gänsbacher (1778—1844)[1] nahm vor und nach Albrechtsberger bei Vogler Unterricht, dem er von Wien aus nach Darmstadt folgte und war Domkapellmeister in Wien und Komponist zumeist geistlicher Werke.

Der Größten Einer in Voglers Schülerkreise war Karl Maria v. Weber, der ihn 1802 in Wien 17 Jahre alt kennen lernte und gleichfalls nachfolgte und den Vogler so weit brachte, daß er ihm mit 18 Jahren 1803 die Kapellmeisterstelle in Breslau verschaffen konnte. Vogler kannte seine Größe und prophezeite ihm eine glänzende Zukunft. Von hier aus brachte Weber 1811 seine „Sylvana" in Frankfurt a. M. zur Aufführung. Webers Zeugnis beweist Voglers Bescheidenheit in folgendem: „Bei allen meinen Gönnern und Freunden bezeuge ich durch diesen offenen Brief, Herrn K. M. v. W. meinen Schüler blos eingeführt zu haben und das weitere bleibt dem persönlichen Verdienst desselben vorbehalten. Hessen-Darmstadt 22. Februar 1811. G. F. V. Großherzoglicher, geistl. Rat, usw."

Auch ein Voglerjünger war der Komponist Joh. Nep. Freiherr v. Poisser (1783—1865). Endlich der jüngste Meyerbeer, welcher nächst Weber am meisten Voglers Satzkunst zu danken hatte.

Vogler bewohnte mit Weber, Meyerbeer und Winter, die bei ihm Pension hatten, ein ihm durch den Großherzog eingeräumtes eigenes Haus in der Luisenstraße, wo Lehrer und Schüler eine Künstlerfamilie bildeten und Papa Vogler seine Jünger musikalisch erzog und wobei eine gemeinsame Kassa durch Meyerbeer als Bankier geführt wurde. Die Meisterschüler hatten Gelegenheit, ihre Kompositionen im großherzoglichen Musiksaal aufgeführt zu hören. Voglers Unterricht war sehr anregend; in der Regel gab er keine vollendeten Arbeiten. „Ihr müßt frei und unabhängig dichten, Euer Genie darf durch keine Leitung gestört werden; könnt Ihr komponieren, dann lernt Ihr das Lesen von selbst". Auf das Improvisieren legte der Meister das Hauptgewicht, wobei er ihnen eine Anzahl seiner Spieldosen auf das Klavier vorlegte, deren Themen Weber improvisierend weiter ausarbeiten mußte. Letzterer hatte auch beispielsweise den Klavierauszug von Voglers „Samori" herzustellen, während Meyerbeer eine Kantate „Gott und die Natur" zu vertonen hatte.

Weber und Meyerbeer ergingen sich gerne in Darmstadts schöner Umgebung, jener liebte es in einer nahen Bauernschenke dem Volksgesang der heimkehrenden Odenwälder zu lauschen, während dieser in den verschiedenen Gärten dem Vogelgesang zu horchen vorzog.

1810 feierten Voglers Schüler ihn zu seinem einundachtzigsten Geburtstag mit einer Gelegenheitskantate für Chor, Terzett und Solo, deren von Weber gedichtete Worte durch Meyerbeer und Gänsbacher in Musik gesetzt wurden. (Aufgenommen in Webers Ausgew. Schriften.)

[1]) Vater Joseph Gänsbachers.

Vogler, der abends in der Tracht eines päpstlichen Kämmerers und Ritter des goldenen Sporns erschien, wobei er außer dem Abtmantel mit dem Komturkreuz auch einen Degen zur Seite hatte, bildete am Tage im einfachen, schwarzen Abbégewand eine typische Erscheinung des Städtchens in Gesellschaft seiner ihn umgebenden Kunstjünger.

Nach einem letzten Besuch in seiner Vaterstadt Würzburg nach Darmstadt zurückgekehrt, traf den etwas beleibten und kleinen Abt ein Schlaganfall, der am 6. Mai 1814 seinem unermüdlichen schaffensfreudigen Leben ein Ende machte. Sein monumentales Grabdenkmal wurde 1867 erneuert, auf Kosten einer durch Kölner Freunde veranstalteten Sammlung.

An Werken hat Vogler folgende zumeist vergriffene Kompositionen geschaffen: 10 Opern: Der Kaufmann von Smyrna, Eglé, La Kermesse, Le Patriotisme, Albert III. von Bayern, Gustav Adolf von Schweden, Kastor und Pollux,[1]) Der Admiral, Erwin und Elvira und ein Melodrama. Bühnenmusik: Hamlet-Ouverture und Zwischenakte, Melodrama Lampedo, Athalia-Chöre, Ouverture, Chöre, Romanzen und Tänze zu Hermann von Unna (von Skjodelbrand). 2 Ballette: Schusterball, Le rendez-vous. Geistliche Werke: Pastoral-Messe Edur (in der Wiener Hofkapelle, Karlskirche und Darmstädter Stadtkirche wiederholt aufgeführt), Missa Dmoll (im Kölner Dom), Requiem Esdur (1809), ursprünglich für Haydn, deren Aufführung der Komponist aber nicht mehr erlebte, Deutsche Orgelmesse zu 4 Stimmen (auf welche die Altkatholische Kirche hingewiesen sei), 3 lateinische Kantaten, Versell, Susapil Israel, 9 lateinische Psalmen und vierstimmige Fugen zu Pergolese's Stabat Mater, Der 51. Psalm nach M. Mendelssohn im vierstimmigen Choralstil, Psalm für 4 Männerstimmen, 12 Choräle von Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Weber, mit einer ausführlichen Einleitung des letzteren (in seinen Ausgew. Schriften) 1810. Endlich die Ino-Kantate (über das Schicksal seiner Schülerin Paradies), sowie ein Requiem für sich selbst. Ferner: eine Symphonie, Ouverturen, Orgelkonzert, 8 Klavierkonzerte, ein Klavierquartett, ein Klavierquintett, als Sonate mit Quartett „Der eheliche Zwist", Polymelos, einige Hefte nationaler Melodien derselben Besetzung, je 6 Klaviersonaten und Violinsonaten, 4 Variationshefte, 12 nationale Divertissements, 1 vierhändige Sonate, 16 Variationen Fdur, Marlborough-Variationen, Nocturno, Polonaise, 6 Sonaten für 2 Klaviere (darunter sind wohl zwei Manuale zu verstehen), 320 Präludien in allen Tonarten und noch manches Verschollene.

Folgende theoretische Werke entstammen noch der unermüdlichen Feder des originellen Tongelehrten: Tonwissenschaft und Tonsetzkunst (1776), Harmonische Akustik, Handbuch der Harmonielehre (1802), Schwedische Generalbaß- und Orgelschule (1797) und Organistenschule mit Chorälen, Harmonielehre (1795), Dänisches Choralsystem (1800) und noch ca. 20 Schriften und Aufsätze über Orgelbau, Akustik, Klavierstimmen u. a. Historischen Inhalt hat sein Beitrag „Von der Musik Frankreichs" für K. F. Cramers „Magazin der Tonkunst" Band 1 (den Vogler in Paris kennen lernte).

Vogler verbesserte noch die Forkel'schen Variationen über die englische Volkshymne in einer kontrapunktischen Bearbeitung und erstere scharf kritisierend.

[1]) Dasselbe Sujet wurde auch von Rousseau vertont.

Weber schreibt in seinen Ausgew. Schriften: „Wie fließend sind alle seine Melodien, und wie erhebt er das unbedeutend scheinende Thema durch seine himmlische Ausführung und Behandlung. Der größte Beweis ist sein neuestes größeres Werk, was Referent durch einen glücklichen Zufall ihm abzulauschen so glücklich war, — nämlich sein für ihn selbst komponiertes Requiem. Hier ist alles vereinigt, was die Kunst und das Künstliche in allen seinen Formen darbietet, und dies ist mit so großem Genius, Geschmack und wahrhafter Kunst behandelt, daß man sie darüber vergißt, und rein vom Gefühle angesprochen wird".

Literatur: Fröhlich, J., V.-Biographie (1845 Würzburg); Schafhäutl, Abt G. J. V. (1888 Augsburg); Pfeil, V.-Biographie (C.F.Schmidt, Heilbronn); Weber, K. M. v., Ausgew. Schriften: „Ein Wort über Vogler", „Auf Voglers Geburtstag" u. a. (1809).



Adolf Henselt

Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages (12. Mai)

Von **Theodor Bolte**

„Und er ist gekommen, ein Prachtmensch, der Herz und Kopf an der rechten Stelle hat", schreibt begeistert Schumann[1]) über Henselt, der ihn „gleich den Besten der jüngeren Künstlerschaft anreiht, als Klassiker einer romantischen Zeit".

Henselts feingesetzte Variationen und Klaviergedichte wurden zuerst durch Clara Wieck zum Erklingen gebracht, während Schumann für Henselt und seine Werke, wie später für Brahms, gleich günstig eingetreten ist.

Obwohl anfänglich Henselt die Bahn eines Virtuosen anstrebte, mußte er sie später zufolge Überanstrengung verlassen, nachdem er viel Gehaltvolles für sein Instrument geschaffen, um als hochbedeutender, bildender Künstler einer der Ersten zu werden.

In einem Gruppenbilde der französischen Pianistenschule (Galerie de Gazette) findet sich der junge Henselt in Gesellschaft von Chopin, Liszt, Thalberg, Dreyschock, Döhler, Rosenhain und E. Wolff.

Adolf Henselt wurde am 12. Mai 1814 in Schwabach (Bayern) geboren.[2])

Frühzeitig der Tonkunst geweiht, kam er nach München, wo im Klavierspiel die Frau Geheimrat v. Fladt und der Pianist Laaser seine Lehrer wurden. Später setzte er seine Studien unter Ludwig Berger in Berlin fort, dem Lehrer von Mendelssohn, Fanny Hensel, Taubert und andern.

König Ludwig von Bayern ermöglichte es dem Musikstudierenden durch ein Stipendium, nach Weimar zu gehen, um unter Hummel sich die Tradition der Schule Mozarts anzueignen. Hier verblieb Henselt 8 Monate, konnte aber Hummels trockener Lehrmethode keinen Geschmack abgewinnen. Hummel, welcher früher in Wien wirkte und vor seinem Abgang nach Weimar seine dortigen Schüler Halm zuführte, veranlaßte wohl Henselt auch, dessen Schüler zu werden.

[1]) 1837 in den Spalten dieser Zeitschrift, ebenso Henselts Schülerin Sophie Kaskel daselbst.

[2]) Im selben Jahre wie Döhler und Ernst.

Anton Halm (1789—1872) war neben Czerny einer der gesuchtesten Lehrer der Kaiserstadt, der noch mit Beethoven in Verkehr stand und zu dessen Schülern außer Henselt auch Heller, Fischhof, Dachs, Epstein, Beliczay unter andere gehörten.

Henselt kam 1832, also 18 Jahre alt, nach Wien, wo er seine musikalische Ausbildung nun unter Halm[1]) beendigte und auch die Beethoven-Tradition empfing, — wobei er seine Fingertechnik durch unterschiedliche Mittel auf eine gewaltsame Höhe zu bringen versuchte, so daß er eine große Spannfähigkeit der Hände erreichte, wodurch ihm Dezimen in seiner Oktaven-Etüde F dur (Op. 2 Nr. 9) keine Schwierigkeiten machten.

Henselt versuchte durch selbsterfundene Vorrichtungen, wie von der Decke herabhängende Schlingen u. dgl., Hände, Arme, ja Körper unbeweglich oder unabhängig zu machen, bei einer täglichen Übungszeit von 10—12 Stunden.

Übrigens war Henselt bis ins späte Alter bestrebt, sein wunderbares Legato, welches dem Liszts nicht unähnlich, immer mehr und mehr auszubilden, durch seine selbsterfundenen Dehnungsstudien.

Henselt hatte ein rührend bescheidenes Wesen, eine Scheu vor öffentlichem Auftreten, die er nie ganz überwinden konnte, daher er sich später nur in kleinen Kreisen hören ließ, am liebsten mit Weberschen Werken, dessen Spannungen ihm besonders günstig lagen und die er und in glänzender Fassung für den Konzertsaal bearbeitete.

Schumann berichtet: „So ist er mir, sah ich ihn am Klavier, auch oft wie ein Troubadour erschienen, der die Gemüter besänftigt in wilder, durcheinander geworfener Zeit, sie an Einfachheit und Sittigkeit früherer Jahrhunderte mahnt und zu neuen Taten ruft". — „Höre man dies nun alles von ihm selbst, wenn er sich zu guter Stunde manchmal ans Klavier setzt (er behauptet zuweilen, er wäre der elendste Spieler), ordentlich hineinwachsend in sein Instrument und Eins mit ihm werdend, Ort und Zeit vergessend, unbekümmert ob Künstler oder Fürsten neben ihm stehen, wie er dann wohl auch plötzlich laut aufsingt, unverwüstlich und sich steigernd bis zum Schlußakkord und dann wieder von vorn anfangend, und man wird ihn einen gottbeseelten Sänger nennen müssen. Da fühlt man den Finger des Genius."

Henselt blieb nun einige Jahre in Wien, wobei er neben Halms auch Sechters Unterricht in der Komposition genoß, hier wiederholt öffentlich spielte und viele Künstler hörte und kennen lernte. In Wien spielte er nur ungern öffentlich, wobei er, bei Orchesterbegleitung, erst nach dem tutti zum Vorschein kam.

1836 machte der 22 jährige Henselt seine erste Künstlerfahrt nach Berlin, wo er nach der Wiener Schule ungleich größere Erfolge erzielte; es mag auch damals seine Verbindung mit Berger ihm zum Vorteile bezw. zur Einführung in die Berliner Musikwelt gedient haben. — Seine erste Komposition war ein Rondoletto (ohne Opus) bei Schott. Als Op. 1 erschienen seine Variationen über den „Liebestrank" E dur mit Orchester (oder mit Hinweglassung desselben), ein noch heute lebensfähiges, der Anlage nach mit Chopins Don Juan-Variationen vergleichbares, aber weniger schwieriges Konzertstück, worüber Schumann 1837, nachdem er sie durch Clara Wieck hörte, begeistert referierte:

„Was ich aber Wohllaut, Klangzauber nenne, ist

[1]) Eine durch die meisten Lexika verschwiegene Tatsache.

mir noch nie in einem höheren Grade vorgekommen, als in Henselts Kompositionen". — „Und dann hörte ich erst vor kurzem von Clara Wieck wie von einem Freunde des Komponisten eine Menge kleiner Tonstücke, daß einem vor Lust die Tränen in die Augen treten konnten, so unmittelbar griffen sie an das Herz". —

„Man muß Henselt gehört haben, um es nie wieder zu vergessen; wie ein Blumenflor duften mich diese Stücke noch aus der Erinnerung an; ja seine Virtuosennatur umstrickt uns so mit ihren Reizen, daß wir auch, was er von anderen dazu geliehen, als sein eigen betrachten und nichts denken und vor Augen haben als ihn."

Damals entstanden auch Henselts Paganini-Variationen („über 6 Themen"), bei Forberg. 1837 ging Henselt nach Breslau, wo er sich mit einer deutschen adeligen Dame verheiratete, einer durch auffallend ebenmäßige Züge und goldblondes Haar sich auszeichnenden Schönheit.

1838 nahm das Ehepaar Henselt seinen Wohnsitz in St. Petersburg, wo Henselt viele Jahre hindurch ein Günstling des dortigen Adels und des russischen Hofes wurde. Ebenso war er mit den oldenburgischen Prinzen[1]) und Prinzessinnen (Verwandte des Zaren) intim befreundet.

Hier wurde Henselt als ausübender und schaffender Künstler ungleich höher eingeschätzt, besonders durch sein mittlerweile geschaffenes und viel gespieltes F moll-Klavierkonzert (Op. 16).

Als sich 1848 Rubinstein in St. Petersburg niederließ und hier später sein Konservatorium gründete, des weiteren auch Klindworth und Leschesitzky hier einen bedeutungsvollen pädagogischen Wirkungskreis fanden, vermochte dies jedoch Henselts pianistischer Größe keinen Eintrag zu tun. Der russische Hof ehrte den bescheidenen deutschen Künstler mit der Ernennung zum Kammervirtuosen, wobei demselben auch der Musikunterricht der kaiserlichen Prinzen übertragen wurde.

Der Zar sah Henselt alle Etikette nach; so verzieh, als er bei einem Hofkonzert, sich vergessend, rauchend auftrat, um sein Solo zu spielen, der Zar dem Künstler das nicht hoffähige Benehmen. Das russische Reich wurde demnach die zweite Heimat der Familie Henselt.

Es folgt nun noch Henselts langjährige, ersprießliche Tätigkeit als Inspektor des Musikunterrichts an den Töchtererziehungsanstalten des Reiches, unterbrochen durch Konzertreisen nach Deutschland, Paris und London, an welch letzterem Orte er 1860 einige „Recital" gab. Wiewohl er in den späteren Jahren weitere Konzertreisen aufgab und nur als Hofpianist in amtlicher Eigenschaft zur Mitwirkung herangezogen wurde, sowie als Kammermusikspieler mit seinem Klaviertrio (Op. 24 A moll) auftretend, verbrachte der mittlerweile zum Kaiserl. Russ. Staatsrat Ernannte und Geadelte seinen Urlaub stets in Deutschland, wo das Ehepaar Henselt in Gersbach (Schlesien) ein herrliches Schloß, bezw. eine alte freiherrliche Burg ihr eigen nannte, das wohl die vermögendliche, adelige Frau Henselt ihrem Gatten als Heiratsgut zubrachte. Den Mittelpunkt des Schlosses bildete der Rittersaal, angefüllt mit den Geschenken der russischen Gönner des Staatsrates. Unter den kunstvollen, mit kostbaren Tapeten und wertvollen Möbeln ausgestatteten Prunkgemächern befand sich auch ein grünes Malachit-Zimmer, und in den Ställen fehlte es nicht an arabischen Hengsten und an Prachtkarossen. Auch in seinem schlesischen Heim, das er einige Monate des Jahres bewohnte, genossen einige auserlesene Schüler seinen Meisterunterricht.

Als Lehrer war Henselt von rücksichtsloser Strenge. Infolge des großen Andranges mußten sich seine Schüler schon einige Monate vorher in eine Liste vermerken lassen. Übrigens hat Henselt manchem Kunstjünger tatkräftig die Wege geebnet und im stillen manche Not gemildert als edler Mensch und echter Künstler.

In Warmbrunn (Schlesien), wo er Heilung suchte, ist der rastlos tätige und hochverehrte Meister 75 Jahre alt am 10. Oktober 1889 heimgegangen.

Nicht alles, was Henselt geschaffen, war gleichwertig wie bei Jensen, Volkmann und Kirchner. Er war ausgesprochener Klavierkomponist wie sein Studiengenosse Heller; jedoch erfordert sein durch Chopin beeinflußter Klaviersatz größere Hände und Spannfähigkeit. Das Beste seiner Werke erschien in Neuausgaben, durch Germer ausgewählt, in der Klavierbibliothek (Breitkopf & Härtel) sowie in dem Henselt-Album in der Volksausgabe. Nächst den Konzert-Etüden von Schumann, Chopin, Liszt und Rubinstein werden Henselts einschlägige Studien Op. 2 und 5 stets den eisernen Bestand der höheren Klavierstudien und hoffentlich auch Konzertrepertoire der Virtuosen bilden. Im Programm der höheren Ausbildung findet sich zuweilen die poesievolle „Vöglein-Etüde"[1]) (Op. 2), doch selten das unschwere Liebesgespräch „Duo" B dur (Nr. 4). Noch leichter ist das „Liebeslied" aus Op. 5, von dem es zwei Fassungen in B- und H dur gibt. Ersteres bildet ein schönes Seitenstück zu dem erwähnten Duo. Jedoch sollten die virtuosen Konzert-Etüden aus Op. 5, wie der perlende Elfenreigen, Hexentanz (zur Förderung beider Hände) und der Nächtliche Geisterzug (eine der schwierigsten), im modernen Konzertprogramm nicht fehlen. Schumann nennt sie der Schwierigkeit nach „einen verschleierten Chopin". Weiter urteilt er: „Wo die Liebe fehlt, fehlt auch die Musik, und die Glocke muß in der Freie schweben, soll sie erklingen" über Henselts Liebesstudien mit ihren einfach edlen Melodien von schöner Stimmführung als lyrische Salonmusik.

Außer dem Konzert mit Orchester sowie den Liebestrank-Variationen und denjenigen über Robert den Teufel mit Begleitung, dem Klaviertrio (Schuberth), einem Klavierduo H moll Op. 14 für Violine, Cello oder Horn schuf Henselt nur Klaviersachen zu zwei Händen und ein vierhändiges Heft. Henselts „Meisterstudien" für Klavier — über 20 Kompositionen großer Meister — gab Julius Alsleben heraus mit einem Vorwort. Zusammengefaßt erschienen von Henselt gegen 50 Klavierwerke mit Opuszahl mit zirka 90 Stücken, worunter einige Transkriptionen, und 20 Werke ohne Opuszahl; 100 Konzertausgaben fremder Werke (Beethoven, Chopin, Weber usw.), darunter 10 ausgewählte Klavierwerke von Weber in sehr empfehlenswerter Konzertbearbeitung (bei Schlesinger) sowie in 68 ausgewählten Klavierheften — Romantiker und Salonstücke — (bei Jürgenson) für das Kgl. Töchterinstitut, ferner Transkriptionen von Ouvertüren und Orchesterstücken. Die Originalwerke umfassen 24 Etüden, 12 Romanzen, 6 Impromptus, 4 Balladen, 5 Walzer,

[1]) Von Peter Prinz v. O. transkribierte Henselt ein Lied.

[1]) Über: „Wenn ich ein Vöglein wär, flög ich zu dir".

3 Nokturnos, 3 Märsche, 2 Wiegenlieder, je 1 Toccatine, Scherzo und Serenade; ferner eine Kadenz zu Beethovens C moll-Konzert, Exercises (Schlesinger), Tannhäuser-Paraphrase (Liszt) u. a.

Endlich zirka 10 vierhändige Hefte (Bearbeitung eigener Werke), worunter 12 Etüden aus Op. 5. Das meiste in verschiedenen Ausgaben, wiederholt und vielfach aufgelegt.

Bearbeitungen für zwei Klaviere. Zu Clementi Op. 36 Nr. 2 G dur 1. Satz (das Allegretto) in einer Partiturausgabe (bei Jürgenson), sehr wirkungsvoll und instruktiv. Berühmt ist seine harmonische Begleitung zu 50 Etüden von Cramer, voll edler Melodik (bei Schlesinger), an welche eine Fortsetzung von H. Timmer und die neuerdings erschienene durch Henselt beeinflußte Arbeit von A. Napoléon nicht heranreichen. Zur vielfach bearbeiteten F moll-Etüde von Chopin Op. 25 II schrieb Henselt eine harmonische Begleitstimme mit instruktiver Einführung. Ob die Bearbeitung der Sonate Pathetique von Beethoven erforderlich war, mag dahingestellt bleiben. Das einzige Originalduo ist die Romanze B moll [1]) (Breitkopf & Härtel), welche als Einleitung der Vöglein-Etüde Fis dur dient und zu welcher eine Begleitung bei Hofmeister erschien.

Auch zu der Robert-Variation Op. 11 schrieb Henselt eine Begleitstimme für das Orchester. Die Bearbeitung seines „chant sans paroles“ H moll Op. 33 von B. Wolff (bei Stoll) als unschweres Salonstück mag noch erwähnt werden. Das meiste und hier vielleicht Übergangene entstand wohl zu Henselts eigenem Gebrauch im St. Petersburger Töchtererziehungsinstitut.

Literatur: La Mara, Studienköpfe Bd. 3.
Schumann, R., Ges. Schriften Bd. 2, 3.
Pazdirek, Univ.-Handbuch: Liste Henselts sämtlicher Werke.
Prosniz, A., Handbuch der Klavierliteratur Bd. 2.



„Das Ungeheuer“

Musikalisches Lustspiel in 1 Akt nach Tschechow
von Anton Beer-Walbrunn
Uraufführung im Hoftheater zu Karlsruhe am 25. April 1914

Bei dem neuen Einakter, der unter der Marke „musikalisches Lustspiel“ gebucht sein möchte, ist wie gewöhnlich der Komponist im Nachteil. Für eine komödienhaft angelegte Vertonung kann es kaum eine banalere und dürftigere Textunterlage geben. Mit echt russischer Nonchalance tischt Tschechow eine alberne Heiratskomödie auf, in einem Dialog, der, flüchtig gearbeitet und langweilig, alles andere als Musik zur Voraussetzung hat. Eine äußere Handlung existiert nicht. Und doch versucht der schlechte Psychologe dies Unmögliche zu motivieren:

Ein russischer Rittergutsbesitzer, der mehr die Knute als feine Sitte zu führen gewohnt ist, hat Geldverlegenheiten. Erinnerung an alte uneingelöste Wechsel eines toten Freundes. So erscheint er acht Monate nach dessen Heimgang im Hause der Witwe, die Schuld sofort einzufordern. Ihr Einspruch, im Augenblik die Summe nicht zu haben, sie aber zum übernächsten Tag heimzahlen zu wollen, nützt nichts. Der Eindringling bleibt, und nun müssen wir seine unerquicklichen Geldgeschäfte musikalisch erläutert über uns ergehen lassen. Der mittlere Teil des Lustspiels riecht förmlich nach Börsenmaklerstube, während die erste Szene durch den sentimentalen Monolog der Witwe vor dem Bild des trotz seiner mehrfachen Untreue „ewig Geliebten“ auch nicht viel angenehmer wirkt.

Merken Sie übrigens jetzt schon, was das „Ungeheuer“ mit der „ewigen“ Liebe des Weibes zu tun gewillt ist? Ja, die Stimmung bessert sich langsam, sobald das schuldbeladene Haupt des Gutsbesitzers sich einigermaßen entmaterialisiert und plötzlich in einer Zwangsheirat mit der reichen Witwe ein schneller erreichbares Ziel sieht. Noch ziehen sie Waffen, man erörtert boshaft die Konsequenzen eines Duells zwischen dem Bargeld verlangenden Mann und der im Augenblick keines besitzenden Frau, da erwacht die Liebe bei ihm, bei ihr. Sie spielen sich — verstünden die Götter nur das wahnsinnige Tempo und den ungeheuerlichen Wechsel ihrer früheren Daseinsberechtigungen — ins Seelisch-Sentimentale hinüber, liegen sich liebe- und reuevoll in den Armen.

Der Witz ist mager, die Lösung gänzlich unvorbereitet, wenn nicht die Überschrift „Das Ungeheuer“ allein die Schwäche und endliche Verlegenheit des ungalanten Grobians nach einer Stunde Schimpfens andeuten soll. Zum Glück steht zwischen dem temperamentvollen Sanguiniker und der tränensüchtigen, klosterfrommen, trotzdem aber sehr energischen Frau im schwarzen Kleid ein alter Diener, der in schemenhaftem Umriß der Komödie Schatten wenigstens teilweise zeigt.

Welch übelwollendes Geschick den dramatisch unwirksamen Stoff, der mit scherzhaften Lustspielfiguren nicht das geringste gemein hat, dem Komponisten in die Hände gespielt hat, daran könnte nur die eine Frage interessieren, wie weit nämlich der Komponist selbst seine Vorlage vereinfacht und damit kaum verbessert hat. Will man sich mit dem Geleisteten abfinden, dann kommt ein Achtungserfolg des Werkes nur der Musik Beer-Walbrunns zu, die eines kräftigeren Librettos würdig gewesen wäre und auch jetzt noch trotz konventioneller Einkleidung die miserable Dichtung zu einem hochanständigen, gutbürgerlichen Werk herausreißt. Beer-Walbrunn lenkt sein formal tüchtiges Talent mit sicherer Routine auf das illustrativtätige Gebiet. Die Clairvoyance des Komponisten reicht wieder einmal weiter als der Horizont des Dichters, da sie seine Puppen in deutliche, klangnahe Stellung rückt und ungesprochen mehr leistet als die welken Phrasen. Die Einleitung, auf einer liegenden Stimme ruhend, klingt originell und Gutes versprechend. Im Einakter stehen nach einem noch hinter geschlossenem Vorhang gesungenen Erntelied größere Einzelgesänge in erweiterter Liedform, die die zwei Hauptpersonen hübsch charakterisieren, freilich besitzen sie nicht entfernt den prickelnden Reiz etwa eines Wolf-Ferrarischen Liedscherzos. Auch kleine Orchesterscherze, z. B. Nachahmungen der Klingel und der Dienerrufe, sind nett angebracht, auf andere übliche Mittel der Illustration, wie gestopfte Trompeten, ist fast ganz verzichtet zugunsten einer klangvollen, farbig amüsanten Palette des Orchestersatzes. Nimmt sich der Bühnenvorgang — verlassene Witwe, die ihren Retter in dem anfangs gefürchteten „Ungeheuer“ findet — wie ein blasser Abklatsch des Ariadnestoffes aus, so geht die Musik durchaus eigene Wege, ist überhaupt die selbständige und erfreuliche Seite des Lustspiels, auch der Leitmotivsphäre merklich entrückt.

In Karlsruhe hat der Einakter eine freundliche Aufnahme gefunden, freilich in einer an Novitäten nicht sehr ergiebigen Zeit. Das will in Rechnung gestellt sein bei der kläglichen Schwäche des Textes, den auch die beste Musik nicht lange würde über Wasser halten können. Dank der persönlichen Beziehungen des Komponisten zu dem ersten Kapellmeister erlebte hier das Werk seine Uraufführung. Fritz Cortolezis hat sich der Partitur mit rührender Sorgfalt angenommen, die Regie, so gut es ging, lustspielähnliche Situationen versucht. Beatrice Lauer-Kottlar ersetzte die blutleeren Reden der jungen Witwe durch erfrischende Wärme der Stimme, der übrigens in dieser Sopranpartie recht dankbare Aufgaben vorbehalten

[1]) Auch in zwei Fassungen für Soloklavier.

sind. Max Büttners Bariton rückte den böswilligen Zorn des Gutsbesitzers stark in den Vordergrund, trotzdem konnte der Künstler den an die augenblickliche Überschrift gestellten Erwartungen unmöglich genügen. Das letzte Duett der Beiden ist ein sangbar geschriebenes Stück. Zu nennen ist auch Franz Roha als Diener Luka. Anton Beer-Walbrunn konnte sich mit Dirigent und Sängern mehrmals vor dem Vorhang zeigen. Hans Schorn-Baden-Baden



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Der große Beethoven-Zyklus des Philharmonischen Orchesters ist nun zu Ende. Der Zudrang des Publikums zum letzten Konzerte war so stark, daß der Kassierer bereits eine Dreiviertelstunde vor Beginn das rote Schild „Ausverkauft“ aushängte und wohl 200 Personen wieder nach Hause gehen mußten. Es war die neunte Sinfonie, die so zog, trotzdem sie bereits zum achten Male in der einen Saison zur Aufführung kam. Tempora mutantur — in meiner Jugend galt das Werk als Seltenheit, die fast nur auf großen Musikfesten anzutreffen war. Und das ist erst dreißig bis vierzig Jahre her! Es war ein würdiger Generalschluß, in den das Unternehmen ausklang, zu dem man auch dem Direktor der Philharmonie, Herrn S. Landeker, gratulieren muß. Möge man das verdienstvolle Werk in nächster Saison wiederholen! Die Aufführung der Neunten war gut geraten. Wir haben da jetzt im Kittelschen Chor eine Hilfe, die nie versagt. Auch Weingartner arbeitete gern mit ihm, als er seine Konzerte im benachbarten Fürstenwalde gab, weil er in Berlin und zehn Kilometer Umkreis der Kgl. Generalintendanz keine Konkurrenz machen darf. Seitdem ist Kittels Chor sehr im Ansehen gestiegen. Das Soloquartett war durch Dora Moran, Paula Weinbaum, Paul Papsdorf und Ernst Lehmann besetzt. Es machte keinen schlechten Eindruck. Ein völlig auf der Höhe Beethovenscher Intention stehendes und stimmlich kongruentes Ensemble ist freilich in keiner einzigen von den acht Aufführungen zu hören gewesen. Im Prolegomenon zur neunten Sinfonie, der Chorfantasie Op. 80, spielte Ernest Hutcheson die Klavierpartie und leistete damit etwas, was weit über den guten Durchschnitt seines Vortrages des Es dur-Konzertes hinausging. Der Künstler hatte abends vorher übrigens nicht, wie ich vorweg meldete, auch die Klavierstimme im Tripelkonzerte gehabt, welche vielmehr Walter Pfitzner glatt und natürlich ausführte. Viel mehr ist ja aus selbiger nicht zu machen. Wie immer, wenn das Werk erscheint, wirkten der langsame nnd der Polonaisensatz am stärksten. Camillo Hildebrand nun, der ständige Dirigent des Orchesters, erfreute wiederum durch seine natürliche, ungekünstelte Auffassung. Gleichwohl sind in den Vortrag des Orchesters, der ja den Einflüssen der heterogensten Pultvirtuosen ausgesetzt ist, alle die Modenarrheiten eingedrungen, von denen heute kein einziges berühmtes Orchester mehr frei ist. Dagegen zu eifern, wäre eitle Liebesmüh. Jede Mode muß sich eben „ausleben“ bezw. überleben. Nachher wird man auch wieder den wahren Beethoven entdecken, der sich ganz von selbst ergibt, wenn man beim Vortrage seiner Werke nichts macht, als was der Komponist vorgeschrieben hat, das aber genau. Die erste Hauptmodenarrheit besteht in dem aufdringlichen Heraustönen allerhand untergeordneter Nebengedanken zum Schaden der Hauptlinie. Was Beethoven besonders hervorgehoben haben wollte, hat er auch entsprechend instrumentiert. Man soll sich doch nicht einbilden, daß ihm selber in seinen Werken dies und das entgangen wäre und man ihm deshalb nachhelfen müßte! Die zweite Modenarrheit sind alle die „geistreichen“ und „feinfühligen“ Temponuancen, die man — bis zum Chopinschen Rubato hin — in des Meisters Werke hineinmogelt. Auch da hat der Große alles genau eingetragen, was er wollte. Was über diese Vorschriften hinausgeht, ist vom Übel. Ebenso würde er sich wohl energisch die Extreme im Tempo, das virtuose Überhetzen der schnellen Sätze und das übermäßige Breitzerren der langsamen, verbitten, wenn er heute wieder von den Toten auferstände. Man frage sich nur einmal als ehrlicher Zuhörer selber, ob bei dem modernen Herunterjagen der Schlußsätze der vierten und siebenten Sinfonie dem Ohre noch Zeit bleibt, die Feinheiten des Stimmengewebes aufzunehmen; ob die Baßfiguren der Streicher noch wie meßbare Töne oder nicht nur noch wie ein dumpfes Rauschen klingen u. dgl. m.! Drittens aber ist über die Nichtbeachtung der Relativität der Stärke bei der Tongebung zu klagen. Wenn in der Partitur für das Tutti aller Instrumente ff. vorgeschrieben ist, so haben z. B. die Blechbläser deshalb noch keineswegs con tutta la forza zu blasen, also so zu dröhnen, als ob die Mauern von Jerichow fallen sollten. Sie haben sich vielmehr so zu mäßigen, daß man noch die Hauptlinie erkennen kann und nicht statt ihrer nur das grobe Knochengerüst der Füllstimmen gewahrt. Ich vermochte seit Carl Reineckes und Franz Lachners Tagen z. B. noch keine Aufführung der achten Sinfonie zu entdecken, wo ich im ersten Satze beim Wiedereintritte des Hauptthemas im sogenannten Dacapoteile im Getöse der Blechbläser die von den Streichern und Holzbläsern intonierte Hauptmelodie gehört hätte. Und heute hätten wir die Beachtung dieser Relativität der dynamischen Zeichen um so nötiger, als unsere Blechinstrumente an und für sich brutaler im Klange geworden sind. Ich habe in entlegenen Orten Gelegenheit gehabt, Instrumentalmessen in der Kirche noch mit Naturhörnern blasen zu hören und mir dann auch anderes darauf vormachen zu lassen. Da bin ich über den rohen Klang unserer Ventilhörner erschrocken gewesen und habe eingesehen, daß durch sie ganz andere Farben in die alten Partituren kommen, als deren Meister gewollt haben. Ich würde als Dirigent ein Ventilhorn bei Haydn, Mozart, Beethoven, Weber und Schubert nie mehr ein unbedingtes ff. blasen lassen, aber auch dem Horne am Schlusse des Finale in der Pastoralsinfonie den Dämpfer wegnehmen, da Beethoven einen so gepreßten Kammtrompetenklang, wie ihn das gedämpfte Ventilhorn produziert, weder gekannt noch gewollt hat. Ich muß es hier bei diesen kurzen Andeutungen bewenden lassen, rufe aber noch einmal mit Überzeugung aus: die Aufgabe der übernächsten Generation wird in der Rückkehr zur Natur bestehen, in der Entdeckung des echten Beethoven aus seinen eigenen Vorschriften, in der Herbeiführung einer „Renaissance“ in der Reproduktion unserer Klassiker, kurz in der Ausjätung des Unkrautes, das — Hans v. Bülow gesät hat. Denn was man diesem wirklich geistreichen Kopfe als geniale Ausnahme zugestand, hätte niemals Regel und Übertreibung bei den Auchdirigenten werden dürfen. Man mißverstehe mich da nicht, denn Bülows Verdienste erkenne ich wie wohl kaum ein Zweiter.

Unter den Virtuosenkonzerten gedenke ich diesmal nur des zweiten der vortrefflichen Geigerin Margherita Rossi. Die Künstlerin spielte darin eine neue Sonate (Op. 37 Nr. 1 in F dur) von Leo Schrattenholz. Der Komponist saß selbst am Flügel. Sein Werk erfreut durch einen unerschrocken reaktionären Zug, d. h. es bietet in Melodie wie Harmonie noch faßbare, wohlklingende Musik in wohlproportionierter Form dar. Wäre diese letztere in manchen Partien noch konzentrierter, so könnte man das Werk als vollendetes Meisterstück ausrufen. Es dauert aber auch so nur etwas über 20 Minuten, was sich diejenigen, die ihre faden Sottisen dem Publikum nicht unter einer Dreiviertelstunde an den Kopf werfen zu müssen wähnen, gesagt sein lassen mögen. Ein anderer Komponist, S. Karg-Elert, ließ einen Liederabend geben. Auch er hat wirkliche Erfindungskraft und wohlgeübtes Gestaltungsvermögen, die im Liede hervorragende Leistungen gewahren lassen, für die großen Formen aber nicht immer ausreichen. Seine Spezialität ist die Heranziehung des Harmoniums, an dem Frau Paula Simon-Herlitz wieder außerordentlich glänzte. Ausführende Sängerin war Martha Oppermann. Sie ist im Berliner Konzertsaale längst „vorteilhaft bekannt“. Neu war hingegen Frau Ida Brincker-Jubelsky, die einen eigenen Abend gab. Sie zeigte in zwei

Opernarien von Nicolai und Mozart eine hübsche und gut gebildete Sopranstimme, im Liedervortrage eine wohltuende Natürlichkeit. So kann man ihrem Auftreten eine angenehme Erinnerung bewahren. Mächtig faszinierte der Münchener Opernsänger Fritz Feinhals. Er gehört zu den seltenen dramatischen Größen, die im Konzertsaale eine ganz andere Welt erkennen und mit deren spezifischen Lebensbedingungen vertraut sind. Infolgedessen wies sein Liedergesang nirgends Erinnerungen an den Opernstil auf, wozu dann noch kam, daß sich seine Gesangstechnik auch den feinsten Anforderungen des Konzertsaales gewachsen zeigte. Der berühmte Sänger trug nur Lieder vor: Schubert, Schumann, Loewe, Brahms, Thuille, H. Wolf, R. Strauß und Pfitzner waren die Namen seines Programmes. Einen weiteren Gesangskunstgenuß endlich bot uns abermals Ludwig Heß dar, der an seinem zweiten Liederabende Schuberts Zyklus „Die schöne Müllerin" mit der schon letzthin gerühmten Meisterschaft vortrug.

Über das vierte Volkskonzert, das der Kgl. Opernchor unter Leitung Prof. Rüdels und Mitwirkung mehrerer Gesangssolisten des Kgl. Kunstinstitutes gab, kann ich nichts Näheres berichten, da es mit dem letzten Beethoven-Konzerte zusammenfiel und die Entfernung der beiden Konzertlokale — Philharmonie und Neue Welt (die von der Kgl. Polizei gegenüber dem Berliner Volkschore so „findig" beanstandete) — zu groß war, um beiderorts erscheinen zu können. Der übliche Massenbesuch und Massenerfolg sollen seine Signatur gewesen sein. Das Programm hatte seinen Schwerpunkt in der „Oper im Konzertsaale", doch war das Orchester dabei durch den Klavierauszug vertreten. Bezüglich der Billettversendung an die Kritiker scheinen dort dieselben wunderlichen Grundsätze zu herrschen wie bei der Kgl. Oper überhaupt. Oder, besser gesagt, gar keine. Es sind darüber selbst in „regierungsfreundlichen" Blättern heitere Dinge laut geworden, die die berühmte preußische Musterwirtschaft mit einem dicken Fragezeichen versehen.



Musik-Fest der Franz Liszt-Gesellschaft 25. bis 27. April in Altenburg

Die seit dem Jahre 1905 bestehende „Internationale Franz Liszt-Gesellschaft" (z. Z. 1. Vorsitzende: Frau Kammervirtuosin Martha Remmert, Berlin) war bisher in erster Linie bestrebt, durch mustergültige musikalische Aufführungen Lisztscher Werke und solcher, die ihm geistesverwandt sind, die Musik im Geiste Fr. Liszts zu fördern. Mit diesen Bestrebungen ist die Franz Liszt-Gesellschaft im Verlaufe des hiesigen Musik-Festes besonders erfolgreich gewesen. Ganz abgesehen davon, daß bei solchen und anderen ähnlichen Veranstaltungen (Mozart-, Schumann-, Beethoven-, Brahms-Festen) der Fachmann so recht ergiebig Musik genießen kann, so ist es gewiß auch von größter Bedeutung, wenn die Menge der zuhörenden Musik-Dilettanten einmal gründlich von dem seuchenartig verbreiteten musikalischen Operetten-Dunste befreit und in eine Sphäre ernster, von reiner Idealität erfüllter Töne gestellt wird; denn so wirkt Kunst Kultur! Die Bedeutung Liszts, des universalsten aller Musiker, ist ja bekannt. Ideale Musik, in seinem Geiste geboten, muß veredelnd, erhebend und erziehend wirken.

Die drei Veranstaltungen des Musik-Festes boten eine reiche Fülle musikalischer Gaben. Das erste Konzert wurde von dem hiesigen Hofkapellmeister, Herrn Rudolf Groß, mit der etwa um das Doppelte verstärkten Herzogl. Hofkapelle durch Liszts „Hungaria" prächtig eröffnet. Später folgte in Uraufführung: „Alb", ein Nachtstück a. d. fantast. Suite für Orchester und Perzina-Cembaloklavier von H. Unger, ein Werk moderner Richtung, das recht freundliche Eindrücke auslöste. Am Schlusse stand „Wächterweise", Fantasie nach dänischen Volksliedern für Orchester von Paul Juon, ein interessantes Werk, bei dem ein Glockenapparat der Firma Schlesinger in Berlin und das Harfencembaloklavier der Firma Perzina in Schwerin zu wirkungsvoller Verwendung kamen. Die Fantasie fand unter Leitung des Komponisten lebhaften Beifall. Außerdem bereicherten ganz hervorragende Solisten die Vortragsfolge: Herr Prof. Waldemar Meyer (Berlin) spielte Beethovens Violinkonzert und erweckte damit hohe Begeisterung; Hofopernsängerin Frl. Marg. Strauch (Schwerin) sang mit fein gebildeter Stimme die herrliche Mozart-Arie „Non temer, amato bene" und Erste Szene des I. Aufzuges aus „Gunlöd" (in Mottlscher Einrichtung) von Cornelius; Herr Graf Gilbert Gravina (Dresden), ein Enkel Frau Cosima Wagners aus dem Bülowschen Stamme, entzückte mit verblüffender Technik und reifer Künstlerschaft durch das 2. Flötenkonzert D dur von Mozart. Mit zwei Orchesterliedern für Tenor („Der Born", von Weingartner und „Um Mitternacht", von Mahler) hatte Herr Val. Ludwig (Berlin) starken Erfolg; in „La damoiselle Elue" für Mezzosopran, Frauenchor und Orchester von Debussy führten Frl. Lilli Rummelspacher (Berlin), der Damenchor der Altenburger Singakademie und das Hoforchester dankbare Aufgaben anerkennenswert durch. Den stärksten Beifall des Abends gewann Herr Wilh. Grüning (Berlin) mit dem glänzenden Vortrage der Romerzählung aus „Tannhäuser" von Wagner.

An der Spitze der gediegenen Gaben des zweiten Konzertes stand eine wertvolle Neuigkeit, Streichquartett C dur Op. 25 von E. Stillmann Kelley (Cincinnati), vom Waldemar-Meyer-Quartett aus Berlin mit großer Hingabe in der Uraufführung gespielt. Äußerst erfolgreich war sodann der Gesang einiger Liszt-Lieder („Gottes ist der Orient", „Reiterlied", „Soldatenlied", „Rheinweinlied", „Über allen Gipfeln", „Deutschland") durch das Solisten-Ensemble der Liszt-Gesellschaft aus Berlin (12 Herren) und durch teilweise Mitwirkung des Altenburger Männergesangvereins unter Direktion von Frau Kammervirtuosin Martha Remmert (Berlin). Ein Bläser-Ensemble (13 Herren der Herzogl. Hofkapelle; Direktion: Hofkapellmeister Groß) zeichnete sich durch feines Zusammenspiel aus in zwei Sätzen aus der Suite B dur von R. Strauß. Zwischen diesen Vorträgen glänzten in interessanter Abwechslung: die große und sympathische Altstimme der Frau Kammersängerin Bender-Schäfer (Dresden) mit Liedern von H. Wolf und Leo Kempner, der sehr tragfähige Bariton des Herrn Thümler-Walden (Berlin) mit „Neujahrsnacht 1913" in wirkungsvoller Vertonung von O. Leßmann und die sieghafte Virtuosität des Herrn Prof. B. Roth (Dresden) mit dem Vortrage der „tragischen Sonate" für Klavier von F. Draeseke.

Das dritte und letzte Konzert (Dauer: reichlich 4 Stunden) begann mit der Uraufführung der Sinfonie B moll „New-England" von E. Stillmann Kelley. Das charakteristisch-amerikanische Werk ist ebenso wie das im zweiten Konzerte gebotene Quartett desselben Komponisten der Ausdruck eines fein gebildeten und tief empfindenden Musikers. Die vorzügliche Ausführung unter Leitung des Komponisten wurde durch sehr starken Beifall ausgezeichnet. Die größte Wirkung und begeistertste Anerkennung trat ein bei Dr. Ludw. Wüllners (Berlin) Rezitation von „Hektors Bestattung" mit der begleitenden Musik für Orchester von Botho Sigwart. (Über das Werk haben wir gelegentlich der Erstaufführung im Leipziger Gewandhaus berichtet. Die Schriftleitung.) In anhaltender Begeisterung jubelte man einer pianistischen Tat ersten Ranges, dem Vortrage des Lisztschen Es dur-Konzertes, von Frau Kammervirtuosin Martha Remmert, und dem erstaunlich virtuosen Spiele des jungen Geigers, Herrn Florizel v. Reuter (Berlin), im Violinkonzert von Brahms zu. Unmittelbar nacheinander sangen dann die beiden Kammersängerinnen Frau Bender-Schäfer und Frau Marie Götze (Berlin) Orchesterlieder. Man konnte im Zweifel sein, welcher von den beiden herrlichen Stimmen die größere Würdigung zufallen müsse. Nach der Schlußnummer des glänzend verlaufenen Musikfestes, dem Rondo infinito für großes Orchester von Sinding, wurde Herr Hofkapellmeister Groß als vielbeschäftigter und künstlerisch sehr erfolgreicher Festdirigent (mit ihm zugleich die verstärkte Herzogl. Hofkapelle) durch oft wiederholten Hervorruf gefeiert. E. Rödger

„Die Heimat" und „Seegespenst"

Zwei Uraufführungen im Hoftheater zu Altenburg am 25. April 1914

„Die Heimat". Musikalisches Drama in 3 Akten. Text von Ch. L. Goffic (deutsche Übersetzung von P. Magnette), Musik von J. Guy Ropartz. Verschiedenen Aufführungen dieses musikalischen Dramas in Nancy und Paris ist nun die Erstaufführung auf deutschem Boden gefolgt. Der textliche Inhalt ist kurz folgender: Der Bretone Tual, der nach Island verschlagen und dessen Schiff mit Besatzung untergegangen war, wurde von Jörgen Egilssönn gerettet und von dessen Tochter Käthe im Hause des Vaters am Fifa-Fjord in Island gepflegt, bis seine Wunden geheilt waren. Das junge Paar liebt sich; der Vater, der sich schon dachte, daß es so kommen würde, gibt seinen Segen. Da wegen des nahenden Winters eine Reise zum Pastor, der 100 Meilen entfernt wohnt, kaum möglich ist, läßt der Vater den Bräutigam nach alter Gepflogenheit (anstatt auf die Bibel) die Treue schwören auf den Schlamm der Hrafuaga, des unendlichen Moorsumpfes, der im Frühjahr auftaut, wenn die Raben wieder erscheinen. Wer je seinen Schwur bricht, soll versinken in die Hrafuaga. Nach dem Schwur erklärt Jörgen: Seid jetzt vereinigt, Kinder, ich segne euch! Der junge Ehemann wird aber bald von Sehnsucht nach der Heimat in der schönen Bretagne mächtig erfaßt. Käthe ist bange um Tual, sie will ihm seine Träume vertreiben durch die Mitteilung des süßen Geheimnisses: Bald wirst du Vater, Tual! Dieser versichert nun hocherfreut aufs neue seine Liebe. Er will mit Käthe fortan leben, bis sie beide sterben. Trotzdem sieht sich Käthe bald getäuscht. Weder ihr Bitten, noch ihre Küsse, noch das kleine Wesen in der Mutterbrust vermögen ihn zurückzuhalten. Da erzählt eines Abends Jörgen, der vom Zechgelage taumelnd heimkehrt, daß die französischen Fischer in Seidisfjord eingetroffen sind, um den ersten diesjährigen Fang zu laden. Nun läßt es Tual keine Ruhe. Im Traume sieht er das Bild der Heimat und heimatliche Schiffe, die ihm entgegenzufahren scheinen. Erwachend schleicht er aus dem Hause, setzt sich zu Pferde, um über das zugefrorene Torfmoor nach Seidisfjord zu reiten. Zu spät kommen Käthe und Jörgen, die ihn zurückrufen wollen; Tual hört sie nicht. Da erscheinen die Raben, ein Zeichen, daß das Eis bald aufgetaut sein wird. Krächzend umkreisen sie Tual, bis Roß und Reiter in der Hrafuaga versinken. Käthe, die das sieht, stürzt aufschreiend zusammen und ruft mit sterbender Stimme: Tual, wenn ich dir doch verzieh! Warum war die Hrafuaga unbarmherziger als ich! Der an dramatischer Handlung arme Stoff ist auf 3 Akte verteilt.

Die Musik zu dieser Solistenoper von J. G. Ropartz, des Direktors am Konservatorium zu Nancy, enthält viele Schönheiten und ist oft sehr wirkungsvoll. Besonders glücklich sind die Vorspiele und unter diesen wieder das zum ersten Akte ausgefallen. Hier stellt sich Ropartz als Sinfonister von bedeutendem Können vor. Seine Tonsprache hat viel Verwandtes mit der von Wagner. Das Orchester zieht vielfach in breiten Wogen dahin und erdrückt häufig durch seine interessante, aber zu dickflüssige Polyphonie die Solostimme. Dieser Übelstand könnte beseitigt werden, wenn das Orchester verdeckt aufgestellt würde. Trotzdem bliebe noch ein gewisses Mißverhältnis zwischen der oft nüchternen Handlung und der meist leidenschaftlich belebten Musik bestehen. Die hiesige Erstaufführung hatte Herr Hofkapellmeister Groß vortrefflich einstudiert. Das Orchester glänzte durch feines Zusammenspiel und durch Klangzauber. Auch die Solisten (Käthe: Frl. Kaestner; Tual: Herr Nicolini; Jörgen: Herr Rich Groß) waren glücklich disponiert und boten recht achtbare Leistungen. Leider ging durch die dicke Instrumentation vom Dialog zu viel verloren, so daß bei dem Hörer eine begeisterte Stimmung kaum aufkommen konnte. Der gespendete Beifall ließ nur auf einen äußeren Erfolg schließen.

„Seegespenst", gesprochene lyrische Oper frei nach H. Heine von Theodor Gerlach. Der von Heine stammende Stoff aus dessen „Buch der Lieder" ist nur den Grundgedanken nach benutzt, sonst aber selbständig, und zwar nach wiederholten Umarbeitungen von Th. Gerlach zur Uraufführung auf die Bühne gebracht worden. Der Textdichter will, wie es Gerlach in seinen gesprochenen Liedern bereits getan hat, die Lyrik des deklamierten Wortes musikalisch illustrieren. Das dramatische Element ist fast ausgeschalten. Dadurch ist es gekommen, daß der Einakter an einer gewissen Einseitigkeit und gefühlsmäßigen Überschwenglichkeit leidet. Die Hauptperson, der einzige Fahrgast eines Handelsschiffes, ist seelenkrank. Seine grübelnden Gedanken, trüben Gemütsstimmungen, aufregenden Träume quälen ihn, bis er jubelnd in die Fluten springt — zu dem ersehnten Weibe — und stirbt. Die übrigen Personen des Stückes: Kapitän, Obersteuermann, Schiffsjungen und Matrosen sind Vertreter von Menschen mit praktischem Verstande und gesundem Empfinden. Sie haben leider zu wenig Anteil am Dialog, so daß der Hörer für sein Unbehagen über den kranken Schwärmer nicht entschädigt wird. Gleichwohl kann man der Dichtung auch eine selbständige Wirkung nicht absprechen.

Die Musik zum „Seegespenst" ist ihrem Zwecke entsprechend lyrisch und als solche vortrefflich und erfreulich. Recht reizvoll wirkte es, daß das ganze Orchester hinter der Szenerie spielte, wodurch das gesprochene Wort voll zur Geltung kam und die Musik verklärt wie auf schaukelnden Wellen dahergetragen ertönte. Es ist klar, daß bei der Lösung dieses Problems große Schwierigkeiten zu überwinden waren. Dank der künstlerischen Arbeit des Herrn Hofkapellmeisters Groß, des Herrn Th. Gerlach, der die letzten Proben selbst geleitet hatte, der beteiligten Mitglieder des Schauspielverbandes und der Kapelle vom Herzogl. Hoftheater fand die gesprochene Oper eine recht freundliche Aufnahme, so daß mit den Hauptdarstellern auch der Komponist wiederholt gerufen wurde.

E. Rödger

Rundschau

Oper

Dortmund Die Spielpläne der Oper unseres Stadttheaters waren infolge der vielen Gastspiele, da sie in der Hauptsache nur Wiederholungen brachten, in den letzten zwei Monaten dürftiger als in frühern Jahren. Als Heldentenor „kam, sah und siegte" Fritz Büttner, ebenso glatt erledigte sich das Gastspiel der Altistin Lona Stein, die ebenfalls engagiert wurde. Die vielen andern Bewerber hatten es nicht so leicht. Manche von ihnen „versangen" sofort, andere mußten sich einem neuen Gastspiele unterziehen. Eine Entscheidung in der Besetzung der noch freien Fächer werden die nächsten Wochen bringen. Als einzige Premiere, dazu noch von untergeordneter Bedeutung ist die Aufführung Adams komischer Oper „Si j'étais roi" zu nennen. Neu einstudiert wurden gegeben: Prophet, Madame Butterfly und Rosenkavalier.

Fr.

Dresden Die großen Wagnersänger, die in ihrer Gesamtpersönlichkeit als singende und darstellende Künstler dem Bilde des Meisters soweit als möglich nahekamen, werden selten auf den Opernbühnen. Die noch unter Wagner selbst gewirkt haben, sind fast ausnahmslos schon den Bühnen entzogen, und von ihren künstlerischen Schülern wirken nur vereinzelt Bedeutende noch unter uns. Zu ihnen zählt Marie Wittich, die nun, nach fünfundzwanzigjähriger ununterbrochener Tätigkeit sich von der Dresdner

Hofoper, deren glänzende Stütze sie lange Zeit gewesen, zurückgezogen hat, um fortan nur noch gelegentliche Gastspiele zu geben.

Marie Wittich kann auf eine ruhmvolle, ungetrübte Künstlerlaufbahn zurückblicken. Als Tochter eines Kaufmanns in Gießen geboren, zeigte sie so frühe bemerkenswerte Anlagen in stimmlicher und gesanglicher Hinsicht, daß man bald an eine künsterische Ausbildung denken konnte. Eine Verwandte, die frühere Opernsängerin Otto-Ubrich in Würzburg, übernahm es, das junge Mädchen in die tieferen Geheimnisse der Gesangskunst einzuführen. Dann tat die Novize den ersten Schritt auf die Bühne, erhielt Engagements in Basel und Schwerin und ward mit einundzwanzig Jahren an die Dresdner Hofoper berufen. Ihre Stimmittel hatten sich rasch entfaltet, und dank natürlicher Veranlagung und glücklicher Erziehung ließ der erstaunliche Umfang des Organs in keinem Teilpunkte irgendwelche Schwäche merken, sondern ein erfreuliches Gleichmaß von Stärke und Schönheit zeichnete den Sopran aus, der später sich zur echten und rechten hochdramatischen Stimme entwickelte. Ihm eignete so viel Kraft und Ausdrucksschärfe, so viel Glanz und Macht in der Höhe, daß Marie Wittich aus dem jugendlich-dramatischen Fach den Übergang zum heldischen, speziell zur Wagnersängerin, mit außerordentlichem Gelingen vollziehen konnte. Der sieghaften Stimme einte sich da ein großer Zug in der Darstellung aufs beste, eine weitausladende Gebärde und eine mimische Kunst, deren Hauptziel eindrucksvolle Deutlichkeit war. So konnte es nicht fehlen, daß die Künstlerin bald in Dresden eine bevorzugte Stellung einnahm, auch im In- und Auslande zu ehrenvollen Gastspielen und schließlich auch zu den Festspielen in Bayreuth berufen wurde. Dort in Bayreuth sang sie in den Jahren 1901, 1902, 1904 und 1906 die Sieglinde, die Kundry und die Isolde. In dieser letzteren Partie namentlich wurde sie mit ihrem Partner Alfred v. Bary stürmisch gefeiert. Auch bei den Wagnerfestspielen im Münchner Prinzregenten-Theater und in den Pariser Colonne-Konzerten hat sie oft (erst vergangene Ostern noch unter Gabriel Pierné) mit bedeutendem Erfolge mitgewirkt. Die große sächsische goldene Medaille virtuti et ingenio ehrte bereits vor Jahren ihre Leistungen im Dienste der Dresdner Oper in besonders betonter Weise, und eben jetzt zeichnete der König die Jubilarin durch die Ernennung zum Ehrenmitglied seines Hoftheaters aus. Das Rollenverzeichnis der Künstlerin umfaßt etwa siebzig Partien, darunter allein fünfzehn aus Wagnerschen Werken. Man hörte Marie Wittich sowohl als Elisabeth wie als Venus, als Elsa wie als Ortrud (eine ihrer letzten großen Leistungen), im „Ring" sogar als Freia, Fricka, Sieglinde und Brünnhilde. Sie sang die Glucksche Alceste und Iphigenia, Mozarts Donna Anna und Gräfin, früher auch die Pamina; Fidelio, Rezia („Oberon"), Selica („Afrikanerin"), Valentine („Hugenotten") waren prächtige Leistungen von ihr. Einer großen Zahl heute vergessener Opern von Brüll, Grammann, Hentschel („Nubia"), Rückauf („Rosenthalerin"), Chelius („Haschisch"), Franchetti, Smareglia u. a. verhalf sie mit zu vorübergehenden Tagessiegen. Für einen gleichfalls nur kurze Zeit erfolgglücklichen zeitgenössischen Tondichter setzte sie sich mit aller Kraft ein, für August Bungert, dessen grandios angelegte „Homerische Welt" in Dresden die Uraufführung erlebte und in dessen Musikdramen sie die Penelopeia („Odysseus' Heimkehr"), die Kirke und die Nausikaa in den gleichnamigen Werken kreierte. Eine noch heute zu den bedeutendsten Aufgaben ihres Faches zählende Partie erstand durch sie zum ersten Male vor dem internationalen Publikum: die Salome, die sie bei der Dresdner Uraufführung im Jahre 1905 mit staunenswerter Klangschönheit zu singen wußte. — Der Abschied von der Dresdner Bühne vollzog sich am 1. Mai vor vollem Hause unter reichen Ovationen. Die Künstlerin sang in einem prächtigen Ensemble nochmals ihre Isolde. Manche schöne Erinnerung an große Theaterabende läßt sie Dresdner Opernfreunden zurück. Dr. Georg Kaiser.

Elberfeld Auch im März übte der „Parsifal" ungeminderte Anziehungskraft aus; es fanden nicht weniger als 6 Aufführungen vor gut besuchtem Hause statt. Unser Publikum fühlt sich durch die erhabene Musik weit mehr als durch die Dichtung desselben in den Bannkreis dieses Kunstwerkes gezogen, das bei uns in rein musikalischer Hinsicht durch unser jetzt von Kapellmeister Dr. Knappertsbusch feinfühlig geleitete städtische Orchester sowie durch die Darsteller der Hauptrollen — K. Baum: Parsifal, Frau Eregots-Busch: Kundry u. a. — eine Interpretation findet, die einer Provinzbühne alle Anerkennung verschafft.

Die neu einstudierte Rolle des „Tannhäuser" dokumentierte unsern Heldentenor Baum als einen Künstler von bedeutender gesanglicher Qualifikation und ausgesprochenem Darstellungsvermögen. Die namentlich lyrischen Charakter tragenden Szenen der Elisabeth wurden durch Greta Johnsson, eine geborene Schwedin, wundervoll gesungen, während die dramatischen Momente dieser dankbaren Rolle noch einiger Vertiefung bedürfen. In Puccinis „Tosca" fanden Agnes Poschner (Tosca), Erich Hunold (Skarpia), Karl Baum (Cavaradossi) Gelegenheit, ihre stimmlichen und schauspielerischen Gaben ins rechte Licht stellen zu können.

Außer durch Carmen und Waffenschmied erfuhr der Spielplan reichhaltige Abwechslung durch Einreihung einiger besserer Operetten: Zigeunerbaron, Fledermaus und „Schöne Helena".

H. Oehlerking

Konzerte

Bielefeld Die Musiksaison ist bei uns zu Ende; sie brachte viel, fast zu viel des Guten. Die Konzerte des städtischen Orchesters bewegten sich auf hohem Niveau. In der Auswahl der Werke boten Prof. Lamping und Kgl. Musikdirektor Cahnbley manch Neues und Interessantes. Einen Konzertgenuß von seltener Reinheit verschaffte der Musikverein mit der Aufführung der Matthäuspassion. Kammersänger A. Kase hinterließ dabei als Christus den tiefsten Eindruck. Von den mannigfachen Solistenabenden prägten sich am eindringlichsten ein A. Mendelssohnscher Liederabend, gegeben von T. Koenen, und der Loewe-Abend von H. Gura ein. Großen Erfolg hatte auch wieder die Liedertafel von 1831 (Dirigent: Gesanglehrer K. Millies) mit ihrem Chorkonzert; in diesem wirkten Frau J. Millies und Kammersänger A. Gröbke mit.

—m—

Dresden Große und bedeutende geistliche Musikwerke werden heutzutage nicht eben häufig geschaffen, zumal im mittleren und nördlichen Deutschland nicht, wo der Geist der Zeit einem Sichversenken in religiöse Angelegenheiten immer mehr abhold ist. Anders in den Ländern, die sich von jeher auf dem Gebiete der Kirchenmusik besonders ausgezeichnet haben, in Österreich, wo geistliche Tonschöpfungen auch viel eher auf eine Erweckung aus der Partitur zum klingenden Leben rechnen können. Da gibt es noch Musiker, die es für eine Pflicht halten, auch einmal eine Messe zu schreiben, um ihre Erfindungsgabe zu Ehren dessen, der sie ihnen verlieh, würdig auszunutzen. Josef Reiter, der jetzt schon zwei Jahre über die Fünfzig hinaus ist, war lange Zeit Volksschullehrer, ehe es ihm gelang, sich ganz der geliebten Musik in die Arme zu werfen, und mit seinem Werk 60 zog er vor gerade einem Dezennium zum erstenmal die erhöhte Aufmerksamkeit der Musiker auf sich. Es war das Requiem, das F. Loewe in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aus dem Manuskript zur Uraufführung brachte. Seither ist der Komponist, unterstützt von dem Josef-Reiter-Verein der Kaiserstadt, mehrfach auch in Deutschland mit Werken der Kammermusik, mit Männerchören, von denen mehrere in Dresden der Lehrergesangverein unter Friedrich Brandes bekanntgemacht hat, mit Volksopern wie „Der Bundschuh" hervorgetreten, und nun nahm sich in dankenswerter Weise die Robert Schumannsche Singakademie in Dresden

unter ihrem tatkräftigen Leiter Edwin Lindner dieses Requiems an, das am 3. April in der Frauenkirche seine erste reichsdeutsche Aufführung erlebte.

Der volkstümliche Dramatiker verleugnet sich in diesem Requiem nicht, das unserem mitteldeutschen Empfinden gelegentlich sogar theatralischer, äußerlicher erscheint, als es für die hohe Aufgabe uns am Platze dünkt. Es entsteht auf solche Weise ein nicht ungemischter Eindruck vom Ganzen: da die hingebende, vollständig ungemachte, ungekünstelte Frömmigkeit des Oberösterreichers, die andachtsvolle Gläubigkeit, wie sie sein Landsmann Bruckner in noch stärkerem Maße von innen heraus betätigte; die einfache, frische Musizierfreude im Sinne fast Haydnischer Unbekümmertheit; die Betonung einer leichten Sangbarkeit des Vokalpartes, der gelegentlich zu eindringlichen Wirkungen geführt wird; verhältnismäßig wenig Modulation, sondern Innehaltung meist schlichter Tonarten, wie F dur (auf dem das Ganze sich aufbaut) und C dur — und dort die Anwendung raffinierter Instrumentationseffekte, wie kleine Trommel, Triangel, kleiner Bläserchöre von fern und nah, gesonderter Chorgruppen, dort auch Ansätze zu kräftigerem Aufbau in kanonischer und fugierter Form mit plötzlichem Abbrechen an Punkten, wo große Meister erst ins Feuer geraten, dort auch gänzliches Versagen der melodischen Erfindungskraft und herkömmliche Floskeln in Zwischen-, Vor- und Nachspielen des Orchesters. So ziemlich völlig mißlungen ist das lange Dies irae, wo man eben mit einem bloßen Aneinanderreihen von musikalischen Einfällen, die keine gemeinsame starke Grundwurzel haben, nicht auskommt. Einige wirklich inspirierte Stellen hat dagegen das Domine Jesu in sehr schönen lyrischen Teilen des Soloquartetts und der Chorstelle Libera animas, wo die Violinen in einer wundervollen kontrapunktischen Melodie wie in den Himmel steigen; auch das fac eas de morte transire ad vitam mit den stereotypen Staccato-Achteltriolen der dahinjagenden Violinen ist ein künstlerischer Höhepunkt des Werkes. Das Sanctus charakterisiert sich in einem feierlichen, fülligen D dur. In der wiederum von Flöte und Violine duftig umrankten Melodie des Benedictus spricht sich der Lyriker aufs schönste aus. Bedeutend schwächer aber ist der erste Teil des Agnus Dei, das sich erst zum Schluß zu Trompeten-, Posaunen- und stärkstem Vokalprunk steigert. Die Aufführung konnte höhere Ansprüche befriedigen. Solisten waren Lillian Wieseke, Paula Werner-Jensen, Emil Enderlein, Bruno Bergmann.

Dr. Georg Kaiser

Wien Unser akademischer „Wagner-Verein“ gestaltete die erste Hälfte seines am 23. April im mittleren Konzerthaussaale gegebenen Musikabends als eine Vorfeier des heuer auf den 2. Juli fallenden zweihundertsten Geburtsfestes Glucks. Demgemäß spielte der akademische Orchesterverein unter Leitung des Universitätsmusikdirektors F. Pawlikowsky zu Anfang die unvergängliche Ouvertüre zu „Ighigenia in Aulis“ mit dem poetisch stilvollen Schlusse von R. Wagner, worauf Max Morold (Sektionsrat v. Millenkavich) in seiner tief durchdachten, geistvollen Festrede namentlich die Wechselbeziehungen der beiden großen dramatischen Reformatoren Gluck und Wagner überzeugend entwickelte. Die berühmte Arie aus „Orpheus“ „Ach ich habe sie verloren“, mit schöner Hingebung von Fräulein Emma Schmidt vorgetragen, folgte. Natürlich fanden alle diese „Gluck“-Nummern lebhaften Beifall. Fräulein Schmidt (eine offenbar bester Schule anvertraute jugendliche Anfängerin) eröffnete dann auch den zweiten Teil des Abends, und zwar mit einer pathetisch edlen Arie von Händel. Hieran schloß sich ein weniger bekanntes „Ave Maria“ von Bruckner: edler und echt kirchlicher a cappella-Stil, aber an musikalischem Reiz dem vielgesungenen siebenstimmigen „Ave Maria“ desselben Meisters in F dur — einer wahren Perle — doch nachstehend. Überraschend gut brachte sodann der „Akademische Orchesterverein“ unter Pawlikowsky Bachs prächtige D dur-Suite (mit der als Solostück so oft gespielten wundervollen „Air“) heraus. Die Uraufführung eines gleich ausdrucks- als kunstvollen großen achtstimmigen gemischten Chores mit Klavier „Das Lebenslied“ von Gustav Grube, die Festgabe des geschätzten Wiener Tondichters zum 40 jährigen Bestande unseres akademischen Wagner-Vereins, von Pawlikowsky schwungvoll dirigiert, vom Komponisten natürlich ganz in seinem Sinne am Flügel begleitet, vom Vereinschor trefflich einstudiert, bildete den genußreichen würdigen Schluß des schönen Abends. Grube hat sich die in ihm vorgelegene leidenschaftstrunkene Dichtung von Stefan Zweig offenbar mit ganzer Seele vertieft; daß dabei gewisse besonders eindringlich-dramatische Steigerungen an „Tristan“ erinnern, kann ihm niemand verübeln, es ergab sich vielmehr schon aus den Textworten und dann auch aus der eigenartigen Richtung des an Wagner und Bruckner großgezogenem Komponisten gleichsam von selbst.

Mit einem hochinteressanten Beethoven-Abend schloß der vom Hofopernkapellmeister J. Lehnert geleitete „Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde“ am 24. April seine heurigen Abonnementskonzerte ab. Das Programm war genau dasselbe, wie es am 29. November 1814 Beethoven selbst während des Wiener Kongresses den auf demselben versammelten Majestäten und sonst bedeutenden Persönlichkeiten (die glänzendste Gesellschaft, die Wien je in seinen Mauern beherbergte!) im großen Redoutensaale vorführte. Nämlich mit der A dur-Sinfonie beginnend, mit dem gewaltigen Tongemälde „Die Schlacht bei Vittoria“ schließend und zwischen diesen beiden Prachtstücken mit einer eigens für den Kongreß ganz neukomponierten Kantate „Der glorreiche Augenblick“ (Text von Dr. Alois Weissenbach) direkt der welthistorischen Bedeutung jener großen Zeit Rechnung tragend. Freilich nur eine Gelegenheitskomposition und schon durch den übertrieben höfisch servilen Text — der für den glühenden „Demokraten“ Beethoven wie die Faust aufs Auge paßte — heute nur mehr schwer zu genießen. Aber gar häufig verrät sich die Klaue des Löwen doch und am Schluß, wenn liebenswürdig sprechend charakterisiert die Gruppen der holden Frauen, der unschuldigen Kinder, der stolzen Krieger vorüberziehen und eine gewaltige Steigerung den allgemeinen Jubel zum Ausdruck bringt, steht der Meister in voller Größe vor uns. Man denkt unwillkürlich an die letzten rauschenden Finalklänge seines „Fidelio“, dieser mit seinem Herzblut geschriebenen, anfangs so wenig verstandenen Wunder-Oper, die auch erst in jenen Kongreßtagen von 1814 ihre volle Würdigung erfahren sollte. Die Aufführung des „glorreichen Augenblick“ war diesmal namentlich in Chor und Orchester (ersterer durch den vollzähligen „Singverein“ vertreten) eine mustergültige, die Soli, besonders der sich fast nur in höchsten Höhen bewegende Sopran — Frl. Musil von der Volksoper anvertraut —, schienen den Sängern Mühe zu bereiten, immerhin zogen sich alle mit Ehren aus der Sache; Hrn. Fränkels schönes Violinsolo wollen wir dabei auch nicht vergessen. Eine glückliche Idee war, den Konzertbesuchern eine photographisch getreue Reproduktion des Programmzettels von 1814 an die Hand zu geben sowie die der ersten über den denkwürdigen Abend schon tags darauf — am 30. November — in der Wiener Zeitung erschienenen, für den Meister denkbar schmeichelhaftesten Rezension: wer ahnte damals, daß er sobald in der Gunst der Wiener durch — Rossini verdrängt werden sollte?! Der Adler durch den Schmetterling, wie sich Schumann darüber gelegentlich ausdrückte. Im ganzen ein würdiges Seitenstück zu der am 27. Februar im Konzerthaus gebotenen Beethoven-Feier durch genau dasselbe Programm wie vor 100 Jahren die damalige Uraufführung der 8. Sinfonie und die Wiederholungen der A dur-Sinfonie und der „Schlacht bei Vittoria“ in Erinnerung bringend. In letzterer wurde auch diesmal wieder der Kanonendonner und das kleine Gewehrfeuer durch die betreffenden Maschinen so anschaulich als möglich wiedergegeben und dabei doch nirgends der grandiose Zug der Musik übertönt. Kapellmeister Lehnert löste am 24. April das immerhin heikliche Experiment im Musikvereinssaal ebenso vollständig wie F. Löwe am 27. Februar im Konzerthaus, ja dank der akustischen Überlegenheit des erstgenannten Saales war der rein künstlerische Eindruck diesmal noch weit be-

deutender: das massenhafte Auditorium schien völlig begeistert und rief den trefflichen Dirigenten, der aus dem bescheidenen Dilettantenorchester ein so erstaunlich leistungsfähiges gemacht, wiederholt stürmisch hervor. Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Über neue italienische Opernwerke veröffentlicht die „Deutsche Bühne“ folgende Zusammenstellung: Leoncavallo arbeitet an einer dreiaktigen Oper „Ave Maria“; Franchetti, dessen „Germania“ auch in Deutschland aufgeführt wurde, an einer „Sagennacht“. Umberto Giordano, der Komponist von „André Chénier“ und „Sibirien“, hat den Versuch unternommen, Sardous „Madame Sans-Gène“ zu vertonen. Italo Montemezzi, der in der letzten Spielzeit des Scala-Theaters mit der „Dreikönigsliebe“ herauskam, hat sich dafür entschieden, Rostands „Die ferne Prinzessin“ in Musik zu setzen, während Ezio Camussi mit seiner Oper „Johannisfeuer“, deren Text dem Schauspiel Sudermanns entnommen ist, beinahe fertig ist. Carlo Viscardini hat sich seinen Stoff aus der Zeit der französischen Revolution geholt und nennt seine Oper „Hochzeit in der Vendée“. Die neue Oper des italienischen Komponisten Perotti, die den von der Stadt Neapel ausgesetzten ersten Wettbewerbspreis gewonnen hat, wird im dortigen San-Carlo-Opernhaus unter dem Titel „Il Sabbia“ in Szene gehen. Das Libretto ist von Signor Ganaro.

Hubert Herkomer als Opernkomponist. Der verstorbene Maler und Bildhauer war ein vielseitiger Mann. Er schrieb im Jahre 1888 ein Theaterstück und komponierte die Musik dazu. Seine Tätigkeit war jedoch damit nicht beendet. Er baute selbst ein eigenes Theater in Bushey, in der Nähe von London, wo der gefeierte Künstler fortwährend einen Kreis von Schülern um sich versammelte. Der Bau war sehr praktisch eingerichtet und mit elektrischer Beleuchtung versehen. Herkomer nahm dann aus der Mitte seiner Schüler und Schülerinnen die Kunstkräfte, Sänger und Sängerinnen, Tänzer, Chor usw., welche das Stück zur Aufführung brachten. Herkomer nannte sein Stück „La Sorcière“ (Die Zauberin), ein romantisch musikalisches Fragment. Die Fabel des Stückes drehte sich um den Raub eines Kindes von hoher Abkunft durch Zigeuner. Herkomer zeigte bei der Aufführung, die vor einem geladenen Publikum stattfand und bei der auch er selbst und seine Familie mitwirkten, daß er vor allem ein Maler war. Die Szenen waren sehr malerisch, effektvoll arrangiert, und eine Reihe lebender Bilder entzückte das Auge. Viele Sorgfalt verwendete Herkomer auf die Bühnenbeleuchtung, die überraschend gut ausfiel. Die „Sorcière“ errang einen vollen Erfolg, wurde viermal und später noch zweimal zu wohltätigen Zwecken gegeben. — Ein Jahr danach brachte der Künstler auf seinem Theater mit den gleichen Kräften ein selbstverfaßtes musikalisch-dramatisches Werk, „Eine Idylle“ betitelt, heraus, in dem er in drei Akten Englands ländliche Sitten im 14. Jahrhundert schilderte. Herkomer, der schon als kleiner Knabe von seiner Mutter Musikunterricht empfing, wurde, als er später Not leiden mußte, selbst Musiklehrer, um nur Geld zu verdienen, und war sogar mitunter als Zitherspieler einer Niggertruppe tätig, da abfällige Kritiken eines Jugendwerkes ihn entmutigt hatten.

Aufruf zur Sammlung deutscher Volkslieder. Die deutschen Volkslieder in umfassender Weise zu sammeln hat der Verband deutscher Vereine für Volkskunde übernommen und wird, gefördert durch die wohlwollende Teilnahme und Unterstützung seitens der Regierungen und Volksvertretungen der deutschen Bundesstaaten, eine Ehre darein setzen, sie in befriedigender Weise zu lösen. Dies ist aber nur dann möglich, wenn alle Kreise das Unternehmen tatkräftig unterstützen. Der Verband erläßt deshalb einen Aufruf an alle Bewohner Sachsens, die altherkömmlichen Lieder so gut wie die oft rasch vergessenen kurzen Verschen (Vierzeiler, Tschumperlieder, Rundas) und Sprüche, Verse, Lieder und Spiele der Kinder sowohl als Tanzlieder und Tanzmusik, Nachtwächterlieder, Verse bei der Arbeit und weiter noch Juchzer und Rufe aufzuschreiben und dem Ausschuß zu senden, und zwar sollen, wenn irgend möglich, Text und Melodie aufgezeichnet werden. Handschriftliche alte und neue Liederbücher, auch Notenbücher der Volksmusikanten sind von Wert; es wird gebeten, derartiges zu schenken oder leihweise zum Abschreiben zu überlassen. — Die Lieder und Melodien sollen ohne jede Zutat und ohne alle Scheu vor anstößigen Stellen genau so niedergeschrieben werden, wie das Volk sie singt. Mundartliche Ausdrücke gebe man so gut als möglich wieder. Bei den Einsendungen wird gebeten, Namen und Ort des Einsenders zu vermerken; auch Bemerkungen über Alter und Verbreitung der Lieder sind wertvoll. Alle Auslagen werden vergütet. Einsendungen und Anfragen an die Sammelstelle: Landesmuseum für sächsische Volkskunst, Dresden-N., Asterstraße 1, gez. Sächsischer Ausschuß zur Sammlung von Volksliedern. Prof. Dr. Karl Reuschel, Dresden, Vorsitzender.

Ein Vaterschaftsbekenntnis Richard Wagners für Frau Isolde Beidler hat der Anwalt dem Landgericht Bayreuth mit dem Originalgedicht Wagners vorgelegt. Dieser hat es am 10. April 1880 als Geburtstagsangebinde für seine Tochter Isolde geschrieben, und es lautet:

„Vor 15 Jahren wurdest du geboren,
Da spitzte alle Welt die Ohren,
Man wollte Tristan und Isolde —
Doch was ich einzig wünscht' und wollte,
Das war ein Töchterchen: Isolde.
Nun mag sie 1000 Jahre leben
Und Tristan und Isolde auch daneben!
Vivat hoch!“

Dieses Vaterschaftsbekenntnis wird bei der Entscheidung voraussichtlich ins Gewicht fallen.

Kreuz und Quer

Berlin. Der Herzog von Altenburg verlieh Prof. Waldemar Meyer, dem bekannten Violinisten, die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Hier hat sich eine neue Gesellschaft für künstlerische Volkserziehung gebildet. Graf Bolko v. Hochberg, der frühere Generalintendant, führte in der konstituierenden Versammlung aus, daß trotz der populären Konzerte, der Volksvorstellungen in Oper und Schauspiel usw. noch nichts zuwege gebracht wäre, weil das Volk noch nicht zum Genusse der Kunst erzogen sei. Diese Aufgabe hätte sich die neue Gesellschaft, deren Geschäftsstelle in Wilmersdorf, Emserstr. 3, ist, gestellt. Der Graf ist erster Vorsitzender. Als zweiter Vorsitzender fügte Johannes Velden seinen Ausführungen hinzu, daß es gälte, die Leute vom „Kino“, aus dem Café und der Kneipe wegzuholen, sie zu ernsten Dienern der ernsten Kunst zu machen. Schreiber dieses meint aber, daß man da bei den beati possidentes anfangen sollte, denen gerade in Berlin der „Kientopp“ über alles geht, deren edelsteinstrahlende Damen gerade die „feinen“ Konzerte durch Schwatzen und allerhand Unruhe stören und auch die innerliche Aufnahme einer Opernvorstellung unmöglich machen. Wohingegen man z. B. in den Dienstags- und Mittwochskonzerten des Philharmonischen Orchesters, die von den Achtzigpfennigzahlern besucht werden, kaum einmal mit dem Programme knistern darf, ohne sofort den Unwillen der einer Mozartschen oder Beethovenschen Sinfonie lauschenden Menge zu erregen. Ebenso geht es hier in den sogenannten Arbeiter-Sinfoniekonzerten her. Dieser Teil des Volkes müht sich eben um die Kunst, jener aber tändelt nur um sie. Und den Unterschied zwischen Dreiklang und Sextakkord kann einem der reiche Herr Kommerzienrat X gerade so wenig klarmachen wie der arme Eisendreher Y.
B. Sch.

— Fritz Kreisler hat nach Werken von Dvorak fünf außerordentlich wirkungsvolle Violinstücke geschaffen, welche bei Simrock erscheinen werden: sie heißen: Indianisches Lamento (bereits bekannt unter dem Titel Indian Canzonetta), Slavische Fantasie, 3 slavische Tanzweisen (nach slavischen Tänzen).

— Ferruccio Busoni hat für den Geiger Serato eine Kadenz zu dem Brahmsschen Violinkonzert komponiert, welche

das ganze Solo mit einer Paukenstimme unterlegt und vor dem Einsatz des Orchesters einige Ergänzungsstimmen der Streicher vorschreibt.

Eisenach. Der hiesige Musikverein führte Wilhelm Rinkens neues Chorwerk „Der Tanz" zum ersten Male mit großem Erfolge auf. Der Eisenacher Orchesterverein brachte Rinkens Streichquartett Op.14 F dur zur Uraufführung.

Genua. Parsifalschwärmer dürfte ein Malheur in der Genueser Kathedrale interessieren. Dort zerbrach der einzig wahre, heilige Gral bei dem Versuche, ihn aus der modernen, aus dem Jahre 1827 stammenden Fassung zu lösen. Das verehrte Gefäß wurde von den Genuesen 1101 bei der Einnahme von Cäsarea im ersten Kreuzzuge erbeutet, wollte aber damals die erhofften Wunder nicht verrichten, was man dann auf die unheilige Gesinnung der Eroberer schob. Der große Skeptiker Napoleon I. schickte die Schale 1807 nach Paris, damit sie dort einmal kritisch vorurteilslos und fachmännisch untersucht würde. Dabei stellte man denn auch wirklich fest, daß das angeblich aus einem Riesensmaragd bestehende Ding, in dem Josef von Arimathia das Blut des Erlösers aufgefangen haben sollte, nichts als ein antiker Glasfluß war. Es kam nach dem entscheidenden Jahre 1815 gleich andern aus Italien stammenden Kunstrelikten an seine alte Stelle zurück. Also, der Gral ist tot, Parsifal aber lebt, was ja wohl die Hauptsache sein dürfte.

Görlitz. Im letzten Konzert des Vereins der Musikfreunde wurden Humperdincks „Maurische Rhapsodie" und Scharwenkas Tondichtung „Traum und Wirklichkeit" vom verstärkten Städtischen Orchester unter Professor Schattschneiders Leitung zur Aufführung gebracht. Scharwenkas Tondichtung errang beim Publikum einen glänzenden durchschlagenden Erfolg. Der anwesende Komponist wurde stürmisch gefeiert.

Halle (Saale). Der Verband der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare hielt in der Osterwoche in Halle seine Generalversammlung ab. Vor ihr fand eine Gedächtnisfeier für den verstorbenen I. Vorsitzenden, Professor Hennig (Posen), statt. Der stellvertretende Vorsitzende, Direktor Heydrich, schilderte eindringlich, welche außerordentlichen Verdienste der Verstorbene sich um die Hebung des Musikunterrichtes und des Musiklehrerstandes erworben hat. Gerade Professor Hennig sei es gewesen, der durch seine bedeutsamen Werke dem Musikunterricht neue Bahnen vorgezeichnet habe. Die eindrucksvolle Feier wurde umrankt durch Orgelspiel (C. Holtschneider) und durch den Vortrag einer Arie durch eine Hallenser Sängerin. In der Generalversammlung wurde zum I. Vorsitzenden Königl. Musikdirektor C. Holtschneider (Dortmund) und als Beisitzer Königl. Musikdirektor K. Zuschneid (Mannheim) gewählt. Der interessante Jahresbericht des Schriftführers wies nach, daß 15 Prüfungen stattfanden und 65 Damen und Herren das Diplom des Verbandes erhielten. Mitteilungen über Verbandsfragen sollen von jetzt an den Mitgliedern monatlich zugehen. Die nächste Generalversammlung findet voraussichtlich in Berlin statt.

Hamburg. Der Leipziger Pianist Prof. Fritz v. Bose spielte in einem vom Verein Hamburgischer Musikfreunde veranstalteten Volkskonzert in der Musikhalle mit großem Erfolge.

Insterburg. In den letzten Jahren haben hier oben auch Werke von Franz Liszt Fuß fassen können. Unter Kgl. Musikdirektor Notz kamen 1911 erstmals die Faust-Sinfonie zu Gehör, dann Les Préludes, Tasso, die Humoreske Gaudeamus igitur, und nun zum Beschluß der Saison gab es eine Aufführung der „Legende von der hl. Elisabeth" durch den Oratorienverein. Auch Kgl. Musikdirektor Fricke brachte in einem Kirchenkonzerte den 137. Psalm „An den Wassern Babylons" zu Gehör.

Kiel. Zum Nachfolger des Musikdirektors an der Kieler Universität, Professors Dr. Hermann Stange, wurde Dr. Ernst Kunsemüller ernannt. Er war bisher Dirigent des Kieler Vereins der Musikfreunde.

— In der Zeit vom 2. bis 15. Mai finden an den Vereinigten Theatern Richard Wagner-Festspiele statt (Ring des Nibelungen und Parsifal). An Gästen sind gewonnen worden: Kammersängerin Soffi Cordes, Stuttgart, Kammersänger Adolf Groebke, Schwerin, und Bennet Challis, Hamburg. Dirigent sämtlicher Aufführungen ist Ludwig Neubeck. Der Kieler Chorverein (über 300 aktive Mitglieder) unter L. Neubecks Leitung bot in seinem 4. Orchesterkonzert Schumanns „Der

Rose Pilgerfahrt" mit großem Erfolge. Von den Orchesterwerken interessierte besonders das sinfonische Gedicht „Winter-Frühlings-Einzug" von Willy von Moellendorff, das starken Beifall auslöste.

Köln. Konzertsänger Ernst Everts (Baß) wurde als Solist für das zweite Lippesche Musikfest in Detmold (22.—24. Mai) verpflichtet; A. Wewelers Oratorium „Die Sintflut" gelangt bei diesem Feste zur ersten Aufführung. — Die Kölner Opernfestspiele werden in diesem Jahre außer im Opernhause auch im Künstlertheater der Deutschen Werkbund-Ausstellung stattfinden. An letzterer Stelle wird am 4. und 5. Juli Mozarts „Entführung aus dem Serail" zur Darstellung gelangen, wobei der intime Charakter des Werks, dem das kleine Haus schon einen passenden Rahmen bietet, durch Ausstattung, Orchester und Darsteller besondere Ausprägung finden soll. Im Opernhause werden am 11. Juni Webers „Freischütz", am 19. und 21. Juni Wagners „Tannhäuser" und am 28. Juni „Die Meistersinger von Nürnberg" gegeben.

Komotau. Die Enthüllung der zur Erinnerung an den 200. Geburtstag Glucks an dem Vaterhaus des Tondichters anzubringende Gedenktafel wird am 28. Juni stattfinden. Die Ausführung der Widmungstafel, die auch das Porträtrelief des Meisters zeigt, hat der Kammerbildhauer Grath in Wien übernommen. Auch in Komotau werden Vorbereitungen für eine würdige Gluck-Feier getroffen. Gluck hat aller Wahrscheinlichkeit nach in den Jahren 1726 bis 1732 in Komotau seinen ersten musikalischen Studien obgelegen.

Leipzig. Zwei interessante neue Opern, die noch in diesem Monat zur Uraufführung gelangen, erwecken das lebhafte Interesse der in- und ausländischen Opernbühnen. Das eine Werk, „Kain und Abel", Text und Musik von Felix Weingartner, wird am 17. Mai am Hoftheater in Darmstadt, im Rahmen der Maifestspiele, unter Leitung des Komponisten zur erstmaligen Aufführung gebracht, während das andere Werk „Don Juans letztes Abenteuer", Text von Anthes, Musik von Paul Graener, am 30. Mai unter Direktor Lohses Leitung im Leipziger Opernhause zum ersten Male erklingt. — Das dritte Leipziger Bachfest (4. bis 6. Juni) wird auch der Orgelkunst J. S. Bachs einen größeren Platz einräumen. Der Leipziger Organist Max Fest wird die Choralvorspiele: „Komm heiliger Christ", „Herr Gott" und das Präludium und Fuge Emoll in der Festmotette zum Vortrag bringen, Herr Quentin Morvaren aus London wird im Gewandhaus die selten gehörte C dur-Orgelsonate spielen. — Prof. Adolf Ruthardt, der vor zwei Jahren seine 25jährige Zugehörigkeit zum Lehrerkörper des Leipziger Königl. Konservatoriums feiern konnte, tritt jetzt vom Lehramt zurück. Er ist der Verfasser eines vielbenutzten Wegweisers durch die Klavierliteratur und der Klavierredakteur der Edition Peters. — Auf der vom 6. Mai bis Ende Oktober dieses Jahres in Leipzig stattfindenden Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik haben die deutschen Musikverleger einen intimen Konzertsaal errichtet, der in erster Linie der praktischen Vorführung ihrer Verlagswerke dienen soll, der aber auch Künstlern und Künstlervereinigungen für Konzerte zur unentgeltlichen Benutzung zur Verfügung gestellt wird. Eine Anzahl namhafter Gesangs- und Instrumentalkünstler haben bereits Konzerte angemeldet. Der Saal ist mit Konzertorgel, zwei Blüthnerschen Konzertflügeln sowie Harmonium (Liebig-Zeitz) ausgestattet. Die Konzerte werden an jedem Dienstag und Freitag, ½7 Uhr abends, stattfinden. An den Sonntagen sind Matinees, bestehend aus Orgel-, Gesangs- und Instrumentalvorträgen, sowie (an den Nachmittagen) populäre Vorträge aller Art in Aussicht genommen. Der Eintritt zu allen diesen Veranstaltungen wird frei sein.

London. Die berühmte Orgel, die Händel in der St.-Lorenz-Kirche von Whitchurch Edgwar benutzte, ist jetzt vom drohenden Verfall gerettet und wiederhergestellt worden. Die alten Tasten, auf denen Händel von 1718 bis 1721 spielte, wurden wieder eingesetzt.

München. Die Generalintendanz erklärt gegenüber dem Gerüchte von dem Millionendefizit der Kgl. Theater, daß die Passivreste von 1913 erheblich hinter einer Million Mark zurückbleiben. Bei den zurzeit stattfindenden Verhandlungen über die Zukunft des Prinregenten-Theaters und der Richard-Wagner-Festspiele ist von zuständiger Seite die Leistung des Hofes für seine Theater mit einer Million Mark bemessen worden, obwohl noch bei den Verhandlungen über die Erhöhung der Zivilliste im vergangenen Jahre der Hofzuschuß zu den Königlichen Theatern mit etwa 750000 Mk. jährlich angegeben wurde. Die Hoftheaterverwaltung erklärt nun auch, es sei unrichtig, daß die Richard-Wagner-Festspiele zuletzt Überschüsse gebracht hätten. Solche würden auch in Zukunft nicht erwartet. Damit sei jedoch nicht gesagt, daß die Richard-Wagner-Festspiele in München eingehen sollen. Das Prinzregenten-Theater, wo sie stattfinden, gehört einer Terraingesellschaft, die es abstoßen möchte. Allein weder der Hof noch die Stadt will das Theater erwerben. Die Bildung einer besonderen an der Fremdenindustrie interessierten Gesellschaft zur Übernahme des Theaters liegt daher nahe. Ihre 1916 ablaufende Pacht für das Prinzregenten-Theater will die Hoftheaterverwaltung erst erneuern, wenn die Besitzverhältnisse konsolidiert sind. Daß sie dabei auch einen erheblichen städtischen Zuschuß zu den Festspielen anstrebt, ist begreiflich. Bisher zahlte die Stadt 60000 Mk. und lieferte den elektrischen Strom umsonst. Mit einer Erhöhung des städtischen Zuschusses auf 100000 Mk. ist wohl zu rechnen.

New York. Im Metropolitan Opernhause in New York wurde „König Ödipus" von Sophokles in der Wilbrandtschen Bearbeitung und mit der Musik von Mendelssohn aufgeführt. Für den Chor wurden 100 Studenten der Columbia Universität, der New York University und des College of the City of New York herangezogen. Die Aufführung, deren Reineinnahmen einem Fonds zufließen, der für die nächstjährige Saison des Deutschen Theaters bestimmt ist, gestaltete sich zu einem künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignis, an dem nicht nur die deutsche, sondern auch die amerikanische Gesellschaft teilnahm.

Palestrina. In Italien trifft man große Vorbereitungen für eine würdige Feier von Palestrinas 400. Geburtstag, den man mit größter Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1914 verlegt. Auf dem großen Platze von Palestrina soll ein Standbild des Künstlers errichtet werden, dessen Modell der Bilhauer Zocchi vollendet hat. Ferner ist beabsichtigt, in Palestrinas Geburtsstadt eine Sammlung zu gründen, die seine Handschriften, die sich in den Archiven von San Giovanni in Laterano befinden, und die Porträts und Zeichnungen, die an verschiedenen Stellen verstreut sind, vereinigen soll.

Paris. „Beatrice", Messagers Oper, wird in der Umarbeitung Anfang der nächsten Spielzeit zum erstenmal in der Pariser Opéra comique in Szene gehen.

Weimar. Der diesjährige Goethe-Tag, die Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft findet am 5. und 6. Juni hier statt. Den ersten Tag beschließt statt der üblichen Aufführungen eines Goetheschen Dramas diesmal ein Konzert im Hoftheater. Man will Gedichte Goethes in Kompositionen seiner Zeitgenossen im Stile von Goethes Hauskapelle vorführen. Das Programm hat Geh. Rat Prof. Friedländer bearbeitet, der die alten Vertonungen von Goethes Gedichten in den Schriften der Goethe-Gesellschaft veröffentlicht hat. Die Generalversammlung selbst wird zum erstenmal von Freiherrn v. Rheinbaben geleitet. Prof. Röthe aus Berlin hält einen Vortrag: Goethes Helden und der Urmeister.

Wien. Von Albert Gutmanns Memoirenwerk „Aus dem Wiener Musikleben" (Künstlererinnerungen) ist soeben der erste Band im Verlage der k. u. k. Hofmusikalienhandlung Gutmann erschienen. Das Werk — von der Buchdruckerei Stern & Steiner, Wien, typographisch vornehm ausgestattet — ist mit vielen Künstlerporträts geschmückt und enthält eine große Anzahl bisher unveröffentlichter Künstlerbriefe in photographischer Wiedergabe.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)

Sonnabend, den 9. Mai, 2 Uhr

Seb. Bach: Praeludium und Fuge in D dur. Joh. Chr. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied!" (8stimmig). G. Aug. Homilius: „Magnificat" (6stimmig).

Das nächste Heft erscheint am 14. Mai; Inserate müssen spätestens Montag, den 11. Mai, eintreffen.

LIEDER

Gesungen von ersten Sängerinnen

(Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung)

Afferni Unterricht: „Amor hab' ich jüngst belauscht". d'—es"
(Text deutsch u. englisch) M. 1.20

Reinecke Barbarazweige: „Am Barbaratage holt' ich drei Zweiglein". hoch: e'—g" tief: d'—g"
(Text deutsch u. englisch) à M. 1.—

Lassen Trost im Leid: „Will die Seele dir verzagen". hoch: e'—fis" tief: cis'—d"
(Text deutsch u. englisch) à M. 1.20

Reinecke Junge Rose: Junge Rose, lieblich entsprossen" f'—ges" M. —.80

Leoncavallo
Serenata: „O, schöner Mond". Originalausgabe (hoch): e'—f" tief: a—d"
(Text deutsch u. italienisch) à M. 1.—

Reinecke Sandmännchen. „Die Blümelein sie schlafen". es'—f" M. —.60

Liebeskind When love is kind (Liebesscherz). hoch: es'—as" tief: c'—f"
(Text deutsch u. englisch) à M. 1.—

Rheinberger
Nacht: „O tiefe Nacht, so vielen bist du hold". h—e" M. 1.—

Oehme Lied der Waldtraut: „Ich ging im Wald durchs Laub und Gras". cis'—a" 2 (g")
(Text deutsch u. englisch) M. 1.—

Schmitt-Csanyi, Drei ungarische Nationallieder. cis'—gis" M. 1.20
(Text deutsch, englisch und ungarisch)

Prehl „Wenn Kindelein beten". d'—fis"
(Text deutsch u. englisch) M. 1.—

Strube „O Blätter, dürre Blätter". a (cis)—f"
(Text deutsch u. englisch) à M. 1.20

Reinecke Zur Rosenzeit: „Nun hüte dich, mein Knabe, fein" d'—g" (fis")
(Text deutsch und englisch) M. 1.20

Wolf Aufschwung: „Sinke vom Nacken". h (ges)—c' (es') M. 1.20
Abschied: „Eine Trommel hör' ich schlagen". d'—f" M. 1.—

Durch jede Musikalienhandlung, auch zur Ansicht, zu beziehen, sonst vom Verlag
GEBRÜDER REINECKE in LEIPZIG



IM THEATER
oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien. Preis der Originalschachtel 1 Mk.

Fuchs — Neue — **Klavier**
Schule mit Melodienreigen
(238 Stücke 2- und 4-händig)
von hohem pädagogischem Werte.
Preis geh. M. 3.50, gebd. M. 4.30.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlg.
Verlag von Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Altfranzösische Klaviermusik der Claveciniſten

Nach der französischen Tradition herausgegeben mit genauen Vortragszeichen und Anmerkungen versehen von

Otto Victor Maeckel

François Dandrieu, Le Caquet Mk. —.50
Claude Daquin, L'Hirondelle Mk. —.80
Jean Baptiste de Lully, Gavotte Mk. —.80
Philippe Rameau, Le Rappel des Oiseaux . . . . . . Mk. —.80
— La Triomphante . . . . Mk. —.80

A. Ruthardt schreibt im „Wegweiser durch die Klavier-Literatur": Die genau bezeichnete Ausgabe verdient alles Lob.

Die Ausgabe steht Interessenten gern zur Ansicht zu Diensten.

Verlag von **Gebrüder Reinecke,** Hof-Musikverlag, **Leipzig.**

Télémaque Lambrino

Leipzig Weststr. 10^{III} Konzertangelegenheiten durch: **Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15**

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 20

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 14. Mai 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Georg Motz, der Tilsiter Kantor (1653—1733)

Von **Adolf Prümers**

In der Deutschen Kirche zu Tilsit befindet sich am dritten Pfeiler links, zwischen Orgel und Kanzel, die Grabschrift des alten und seinerzeit berühmten Kantors Georg Motz, der durch seine Kompositionen, mehr aber noch durch seine beiden Werke über die „Vertheidigte Kirchen-Music" Anspruch erheben kann, aus staubigen Akten und vergilbten Büchern wieder ans Tageslicht gezogen zu werden. Besagtes Epitaph lautet: „Gedencke Meiner, mein Gott, im besten. Nehemia XIII vers 31. In dieser seeligen Hoffnung erwartet samt allen denen, die in dem Herrn seelig entschlaffen sind, von der gnädigen Hand Gottes die unverwelckliche Ehren-Crone Georgius Motz, Reg. Provinc. Scholae Tils. Cantor Emeritus. Gebohren in Augspurg im Jahr Christi 1653 den 24. December, gestorben in Tilse den 25. September im Jahr Christi 1733, seines Alters 79 Jahr 9 Monat".

Georg Motz studierte in seiner Vaterstadt Augsburg bei dem Kantor und Präzeptor an der Schule St. Anna, Georg Schmetzer, Musik, besuchte das dortige Gymnasium und kam mit 16 Jahren in das berühmte Alumnat nach Worms, wo er zu den akademischen Studien zugelassen wurde. Doch da er mittellos war und seinen Lebensunterhalt sauer genug durch Musikunterricht erwerben mußte, sagte er dem Studium Valet und verdingte sich als Musicus zunächst bei dem Herzog Johann Seyfried zu Crumau in Baden bei Wien, dann bei dem Fürsten von Eggenberg, unweit Grätz. Als der Fürst im Jahre 1679 seinen Hof nach Laibach verlegte, gewährte er seinem Organisten einen Sommerurlaub, den dieser zu einer Italienreise benutzte. In Rom weilte Motz einen ganzen Monat; er hat aber dort weder Musik studiert noch als Sänger in der päpstlichen Kapelle mitgewirkt, wie manche Biographen erzählen. Vom Rom fuhr Motz nach Loretto, Ancona, Venedig und Triest, und Ende August traf er, nach viermonatigem Urlaub, wieder in Laibach ein. Dort befiel ihn die Gelbsucht, und die Sorge um seine Gesundheit veranlaßte ihn, seine Entlassung zu nehmen. Er ging 1680 als Organist nach Krumlau in Böhmen zu dem Bruder seines Fürsten. Hier aber war seines Bleibens nicht lange, da ihm der Jesuitenpater Johann Stracklein wegen seines evangelischen Glaubens, als Organist in katholischen Diensten, arg zusetzte und seine Bekehrung forderte. Motz blieb seinem Glauben treu und bat um Entlassung. Nun begann eine lange Reisezeit, von 1681 bis 1682. Motz fuhr über Prag, Dresden, Wittenberg, Berlin nach Brandenburg; dann zu Wasser auf Havel und Elbe nach Hamburg, kurz darauf nach Lübeck, über die Ostsee nach Danzig und Königsberg. „Es wollte mir aber", so schrieb er in einem Briefe vom 21. Oktober 1719 aus Tilse an Mattheson, „mein Glücksstern nicht eher als in Tilsit aufgehen." Am 2. Februar 1682 starb in Tilsit der Kantor Friedrich Regge, und Motz wurde am 8. Mai desselben Jahres vom Magistrat als Kantor und Gesanglehrer an der Provinzialschule (dem späteren Gymnasium) eingeführt. In Tilsit entfaltete Motz eine rege Tätigkeit, sei es als Kantor, als Komponist für Kirche und Schule, sei es als Musikschriftsteller. In letzterem Fache ist er hervorragend tätig gewesen und auf die Nachwelt gekommen. Seine beiden Bücher über die verteidigte Kirchenmusik (1703 und 1708) stellen eine schlagfertige, geistvolle und federgewandte Abwehr gegen die Angriffe des Pfarrers Magister Gerber „in Lockwitz bey Dresden" dar, der in seiner Schrift von den unerkannten Sünden jede Art Kirchenmusik als ein Werk des Teufels verwarf.

Ein drittes Werk von Motz, betitelt „Von der großen, unbegreiflichen Weisheit Gottes in dem Gnaden-Geschencke der geistlichen Sing- und Klingkunst", blieb Manuskript. Motz schrieb es im Alter von 71 Jahren eigenhändig ab und sandte es an den Hamburger Musikschriftsteller Mattheson, der auch in seiner „Musikalischen Ehrenpforte" die Selbstbiographie von Motz mitgeteilt hat. Das Werk fand keinen Verleger und dürfte mit den übrigen Sammlungen Matthesons auf die Hamburger Ratsbibliothek gewandert sein. Die gedruckten Werke von Motz besitzen die Königlichen Bibliotheken zu Königsberg, Berlin und Brüssel.

Motz wurde von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt. Pastor Pauli aus Saalfeld spendet ihm in der „Prophetischen Cantorey" 1719 folgendes Lob: „Clarissimus Tilsensium Phonaxus, praestantissimus Motzius, ea, quae ad dignitatem, praestantiam et necessitatem Musices facere possunt, maturo congessit judicio". Mattheson übersetzt so: „Der berühmte Sangmeister in Tilse, der vortreffliche Motz, hat alles, was zur Würde, zum Vorzuge und zur Notwendigkeit der Musik gehöret, mit reifem Urteil zusammen getragen". Der Lexikograph E. L. Gerber nennt Georg Motz einen „gelehrten und verdienstvollen Kantor", und Mattheson sagt: „Georg Motz, einer der besten Kantorum in Deutschland, der mit Ehren ein Musicus eruditus heißen mag!"

Motz vermachte der Deutschen Kirche, an der er 50 Jahre wirkte, ein Kapital von 800 Reichstalern und bestimmte, daß die Zinsen von 200 Rtl. jährlich unter die 5 Lehrer verteilt werden sollten. Im Jahre 1738, als der Königsberger Orgelbauer Caspari die Orgel der Deutschen Kirche reparierte, wurden die Motzschen Zinsen für diesen Zweck zur Verfügung gestellt. Alles in allem genommen, hat Tilsit wohl Ursache, seines Kantors Motz in Ehren zu gedenken!

Liszt-Geschichten und -Anekdoten

Im Maihefte der „Süddeutschen Monatshefte" weist Josef Hofmiller auf die Autobiographie des Grafen Geza Zichy hin, die eine Fülle von Erinnerungen an allerhand berühmte Zeitgenossen, u. a. an Liszt, enthält. Eine ganze Reihe von Anekdoten und Aussprüchen von Liszt, die bisher unbekannt geblieben sind, werden da erzählt. Über ungarische Vereine: „Hier in Pest kommen die Leute nur darum zusammen, um sogleich wieder auseinander zu gehen". Über einen Musiker, der sich Liszt gegenüber in jeder Weise unanständig benommen hatte: „Das ist der größte Lump in Europa, aber ein lieber Kerl". Über das Ballett: „Es ist immer ein hübscher Anblick, wenn eine schöne Frau in einem Kleide vor uns erscheint, das oben zu spät anfängt und unten zu früh aufhört". Zu einer mit Kindlichkeit kokettierenden Virtuosin: „Liebes Fräulein, Sie haben heute Abend ganz gut Violine gespielt, warum wollen Sie schlecht die Naive spielen". Zu einem spanischen Klavierschläger: „Lernen, lernen, junger Mann, das Klavier ist kein Stier, und Sie sind kein Pianist".

Zichy spielte monatelang mit Liszt und lernte seine außerordentliche Genügsamkeit kennen. Seine Lieblingsgetränke waren leichter Ungar und Kognak; er rauchte gern kohlenschwarze italienische Zigarren. Nachts schlief er wenig; er meditierte und schrieb. Als ihn Zichy fragte, ob er keine Memoiren schreibe, gab er die bezeichnende Antwort: „Es ist hart genug, das Leben abzuleben, wozu soll man den Jammer noch aufschreiben? Es sähe doch nur aus wie das Inventar einer Folterkammer". Der größte Schmerz seines Lebens war der frühe Tod seines Sohnes Daniel. Er fürchtete nicht den Tod, aber ihn ekelte vor der Verwesung. „Die letzte Szene unserer Lebenstragödie finde ich gar so empörend. Die Verwesung ist ekelhaft. Ich traue es mich kaum auszusprechen, da meine kirchliche Obrigkeit mich verurteilen würde, und doch wünsche ich, daß man meinen Körper verbrennen möge. Wir sind das uns und unseren Mitmenschen schuldig. Wenn wir anständig gelebt haben, so sollen wir auch anständig vernichtet werden."

Bei mehreren Gelegenheiten beschreibt Zichy Liszts Spiel. Als Szegedin vom Hochwasser zerstört wurde, gaben beide ein Konzert in Klausenburg, wo Liszt seit 33 Jahren nicht mehr gewesen war. „Ein Jubel brach los, der sich nicht beschreiben läßt. Das ganze Podium glich einem Blumengarten. Als Liszt erschien, erhob sich das Publikum einmütig wie vor einem Könige. Tief ergriffen setzte sich Liszt an das Klavier, erhob sein Haupt, blickte aufwärts und spielte die Vergänglichkeit aller Dinge, die Szegediner Katastrophe, das Hinwelken seiner Jugend in ergreifenden, todestraurigen, ungarischen Phrasen, wie sie noch nie ein Menschenkind gespielt oder gehört hatte. Zum Schlusse schlug der alte Barde die Saiten, wie das große Meer an die Felsenklippe schlägt. Er sang von Mannesmut und Trotz, von Kampf und Sieg, von Jubel und Verklärung. Nur wenige verstanden, was er spielte, doch bis in die tiefsten Tiefen des Herzens ergriffen war jeder." Ein andermal beschreibt Zichy einen Abend im Hause des Professors Standhardner in Wien: „Ich habe doch Liszt oft spielen hören, so rätselhaft, so transzendental, so geisterhaft jedoch niemals. Das Stück (Abschiedsgruß) — wenn man es überhaupt ein Stück nennen dürfte — wies gar keine technischen Schwierigkeiten auf, war nur eine ruhige Folge nie gehörter harmonischer Kombinationen. Hans Richter sprach tief ergriffen zu mir: „was wir jetzt hörten, war eine Offenbarung".

Den Reiz des Lisztschen Gespräches beschreibt Zichy als unaussprechlich, immer neu, immer fesselnd: „Es wurde immer dunkler im Zimmer", so schreibt Zichy in sein Tagebuch, „ich saß neben ihm, und er sprach über Kunst, Menschenelend, Politik, Religion, Geschichte, sprach über alle Erscheinungen des Lebens, und ich glaubte auf einem hohen, hohen Berge zu stehen und die ganze Erde unter mir ausgebreitet zu sehen". Liszt, der gewöhnlich als geistreich und heiter im Gespräch geschildert wird, hatte unter allen geistreichen Heiterkeiten einen Unterton von schwerem Ernst, fast von Melancholie." Bezeichnend ist hierfür eine Stelle aus einem Briefe an Zichy: „Die Erfahrung hat mich gelehrt, daß nur die Einfältigen in dieser Welt des Jammers und Leidens an ein dauerndes Glück zu glauben vermögen. Militia est vita hominis".



Meyerbeer-Erinnerungen

Mitten in der eifrigsten Arbeit an dem letzten Stücke der „Afrikanerin" wurde Meyerbeer in den letzten Apriltagen des Jahres 1864 in Paris aufs Krankenbett geworfen. Er befolgte zwar die Vorschriften des Arztes, arbeitete dennoch unermüdlich weiter, um das Werk zu vollenden, gleichsam als ob er eine unbewußte Ahnung von seinem nahe bevorstehenden Tode hätte. Am 1. Mai, einem Sonntage, fühlte er sich außerordentlich schwach; sein Arzt, Dr. Rayer, suchte ihn durch Gespräche aufzuheitern und lobte seine Kompositionen. Da sagte Meyerbeer mit einem traurigen Lächeln: „Sie sind allzu nachsichtig, lieber Herr Doktor! Aber wüßten Sie, was ich dort" — dabei legte er den Finger an die Stirn — „noch für Ideen und Pläne habe, die ich ins Werk setzen möchte!" Dr. Rayer erwiderte: „Sie werden alles, alles ausführen, und noch vieles mehr", worauf Meyerbeer meinte: „Glauben Sie? — Nun, um so besser". Gegen Abend war Meyerbeers Zustand hoffnungslos; seine nächsten Verwandten, die an seinem Sterbebett weilten, erkannten die traurige Wahrheit, doch die Welt, die Meyerbeer seit Jahrzehnten hoch gefeiert hatte, ahnte nichts davon und wurde am nächsten Tage durch die Todesnachricht überrascht.

Meyerbeers Zeitgenossen betrauerten den „größten Tondichter des 19. Jahrhunderts", wie sie ihn nannten, und erwiesen ihm ungeheure Ehren bei seinem Begräbnisse. Ganz Paris geleitete seine sterblichen Reste zum Bahnhofe, nächtlich fuhr der Zug mit Meyerbeers Leiche nach Berlin; überall, wo er durch Städte fuhr, waren am Bahnhofe Gesangvereine und Vertreter der Städte anwesend, man ehrte den Tondichter durch Fackelzüge, und nur in Berlin, bei der Ankunft am Potsdamer Bahnhofe, war es still, denn die Zeit des Eintreffens des Zuges war geheim gehalten worden. Um so pomphafter aber war das Begräbnis; halb Berlin war auf den Beinen und folgte dem Sarge Meyerbeers; der vierspännige Galawagen des Königspaares eröffnete den unabsehbaren Zug des Leichengefolges, die Königswache dem Opernhause gegenüber trat ins Gewehr, und unter der Trauermusik, die die gesamten Musikchöre der Kavallerie und Artillerie Berlins ausführten, wurde der tote Meister zu Grabe geleitet.

Der Mann, der im Leben wie im Tode mit so hohen Ehren überhäuft worden war, hatte selbst ein schlichtes, bescheidenes Leben am liebsten gehabt. In Berlin hatte er eine ganz einfache Wohnung, eine kleine Empfangsstube und einen kleinen Musiksaal; die ganze Einrichtung war ziemlich altertümlich; auch in Paris lebte er so einfach, daß man ihn manchmal sogar deswegen verspöttelte, denn jedermann wußte, daß Meyerbeers Jahreseinkommen nach Hunderttausenden von Franken zählte. Einzelne Züge, die für seine Schlichtheit Zeugnis ablegen, sind von denen, die ihm nahestanden, überliefert worden. So erzählt Hermann Mendel, Meyerbeer habe sich einmal von ihm zwei außerordentlich dicke Klavierauszüge für ein bevorstehendes Hofkonzert ausgebeten. Mendel wollte nicht, daß der zarte Künstler sich mit schweren Notenpaketen schleppte, aber Meyerbeer wollte sich sie nicht schicken lassen, sondern sagte: „Der Handwerker schämt sich nicht, mit dem Handwerkszeug seines Weges zu gehen, folglich braucht sich auch der Musiker nicht zu schämen, mit Noten gesehen zu werden".

Meyerbeers Art, zu komponieren, unterschied sich wesentlich von der der meisten Musiker: er war imstande, seine Partitur — ähnlich wie Sebastian Bach — aus dem Kopfe hinzuschreiben. Seine Sekretäre, die ihn beim Schaffen beobachten konnten, haben darüber interessante Angaben aufgezeichnet. Meyerbeer

komponierte zwar immer am Klavier oder Flügel, aber es war die Ausnahme, daß er das Instrument dabei benutzte. Im Arbeiten war er unermüdlich, und besonders zeichnete er sich dadurch aus, daß er unendlich viel an seinen Schöpfungen feilte, bis sie nach seinem Urteile wirklich vollkommen waren. Im hohen Alter wollte er das angestrengte Arbeiten, das seiner Gesundheit Abbruch tat, nicht lassen, und auf Vorhaltungen darüber sagte er: „Dann würde ich mich meines höchsten Genusses berauben, denn mein Leben ist zu sehr mit der Arbeit verwachsen, als daß ich es getrennt davon ertragen könnte. Darum produziere und schaffe ich, arbeite und feile ich an dem Geschaffenen, von dem ich mich gar nicht trennen kann, bis es vollkommen vor mein Auge tritt, und wenn es mich auch in der Ausführung befriedigt, dann erst bin ich glücklich und eile mit verdoppeltem Eifer zur Ausführung neuer Ideen, an denen bei mir nie Mangel ist“.



Gernsheim-Fest

am 3. und 4. Mai in Dortmund

Besprochen von K. Schurzmann-Berlin

Wenn wir in der Großstadt der winterlichen Konzertsaison müde sind, erneut sich unsere Aufnahmefähigkeit nicht ungern noch einmal im Musikfest. Das Musikfest ist nun einmal etwas anderes als das sich allabendlich wiederholende Konzert, es trägt einen festlichen Charakter, wir denken es uns gern an einem Platze, der, nicht musikübersättigt wie unsre Großstädte, eine Gemeinde aufweist, die aus ehrlicher Musikbegeisterung in selbstloser Weise die Vorbereitungen betreibt, die dankbar und empfänglich das Dargebotene genießt. Wir denken es uns gern in der schönsten Jahreszeit, sonnenhell und fliederdurchduftet und womöglich in einer heiteren Landschaft, wo sich der Musikgenuß durch die Freude an der Natur immer wieder verjüngt. Wir erwarten aber auch in künstlerischer Beziehung etwas Besonderes, wir wollen etwas besonders Schönes in besonders guter Wiedergabe hören. Vom Dortmunder Musikfest können wir berichten, daß es den verschiedenen Voraussetzungen glücklich entsprach und einen wahrhaft künstlerischen Charakter trug.

Es stand im Zeichen von Friedrich Gernsheim, von dem ausschließlich Kompositionen zur Aufführung gelangten. Sonntag mittag setzte es mit einer Orchester-Matinee ein, die das Dortmunder Philharmonische Orchester unter der temperamentvollen Leitung seines Dirigenten Professor Hüttner mit der G moll-Sinfonie eröffnete. Der talentvolle Pianist Kurt Schubert interpretierte das C moll-Klavierkonzert Op. 16 ausgezeichnet, und wer möchte sich einer Kunst verschließen, die in Gestalt von Lorle Meißner Lieder wie das zartlyrische „Flieder“ und das tiefempfundene „Komm, Geliebte“ vorträgt? Das F dur-Violinkonzert Nr. 2 spielte unter Leitung des Komponisten Henri Marteau und erreichte damit einen Höhepunkt der Dortmunder Festlichkeiten, die begeisterten Widerhall beim Publikum fand. Ein Festbankett im altehrwürdigen Rathaussaale, einer Sehenswürdigkeit ersten Ranges in Dortmund, schloß sich der Matinee an. Oberbürgermeister Dr. Eichhoff sprach dem Meister den Dank der Stadt für sein Erscheinen und seine tätige Mitwirkung aus. Gernsheim gab darauf in bewegten Worten seiner Freude über die hohe Ehrung Ausdruck.

Der zweite Tag setzte mit einer Kammermusik-Matinee ein, die das Marteau-Quartett mit dem C moll-Streichquartett Op. 25 eindrucksvoll einleitete. Im folgenden Klavierquartett F dur Op. 47 vertrat Gernsheim selbst den Klavierpart, ebenso in der mit Marteau gespielten G dur-Violinsonate Op. 85, die mit zu dem Schönsten und Dankbarsten gehört, was der Komponist auf diesem Gebiete geschaffen. Sie löste wahre Beifallssalven aus, die ebenso der vielseitigen ungebrochenen Schaffenskraft ihres Schöpfers wie der meisterhaften Interpretation galten. Zwischen den beiden letztgenannten Werken sang Frau Seret van Eyken Lieder, die im „Sturmlied“ (aus den Vertonungen Bierbaumscher Texte Op. 74) eine charakteristische Ausdrucksmannigfaltigkeit auf dem Gebiete der modernen Liedkomposition Gernsheims dokumentiert.

Am Abend desselben Tages fand vor ausverkauftem Saale das letzte Orchesterkonzert statt, das die vierte und schönste Sinfonie Es dur unter Leitung des Komponisten sehr wirkungsvoll eröffnete. Gunna Breuning fiel die Interpretation des dankbaren ersten Violinkonzerts D dur zu. Frau van Eyken gestaltete die dramatische Szene für Altsolo und Orchester ausdrucksvoll, wenngleich ihre Aussprache zu wünschen übrig läßt. „Zu einem Drama“ bildete den Schluß der Festkonzerte. Hüttner zeigte sich mit dem Dortmunder Philharmonischen Orchester auf imposanter Höhe einer Leistungsfähigkeit, die die Dortmunder Musikverhältnisse in vorteilhaftem Lichte erscheinen ließ. Nicht endenwollender Beifall rief den Komponisten immer wieder aufs Podium, auf dem man riesige Lorbeerkränze niederlegte. Unter Teilnahme auch der Orchestermitglieder schloß sich ein Kommers an, und damit endete das Musikfest, in dem einem Senior der deutschen Kunst in wahrhaft würdiger Weise gehuldigt wurde.



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Anfangs Juli sind 200 Jahre verflossen, daß Gluck geboren wurde. Da mag bei der herrschenden Jubiläums- und sonstigen Feiersucht mancherorts eine festliche Veranstaltung durch die andere erdrückt werden und nicht zur Geltung kommen. Dem zu entgehen, gab die Berliner Gesellschaft für Theatergeschichte die ihrige schon jetzt, zwei Monate ante festum. Sie bestand in einer „Festsitzung“ im Saale des Kgl. Schauspielhauses, nach der mancher erst noch in der benachbarten, durch E. T. A. Hoffmann und andere berühmt gewordenen Weinstube von Lutter & Wegener oder sonstwo realiter festgesessen haben mag. Oberregisseur Droescher von der Kgl. Oper sprach über Glucks Reformation des musikalischen Dramas, wobei er die gewohnten biographischen Platitüden vermied, aber auch nichts Neues vorbrachte. Wertvoller war der konzertmäßige Teil der Sitzung. Er hatte seinen Schwerpunkt in des Gefeierten G moll-Trio für drei Streichinstrumente mit begleitendem Klavier, das immerhin historisch interessierte. Viel Auswahl ist ja da außerhalb der Bühne nicht vorhanden. Indessen wäre Glucks Psalm für a cappella-Chor besser zur Eröffnung der Feier gewesen, zumal hier in Berlin sogen. kleine Besetzungen leicht zu haben sind. Das Trio wurde von Mitgliedern der Kgl. Kapelle sehr schön und auch stilvoll gespielt. Dann noch vorgesungene Opernarien kamen ebenfalls durch Angehörige des Kgl. Kunstinstitutes zur besten Geltung. Der Vorsitzende Prof. Ludwig Geiger wies im Schlußworte darauf hin, daß die Gesellschaft in Gluck zum ersten Male einen Tondichter in ihren Kreis gezogen hätte. Möge man sich nun noch rechtzeitig daran erinnern, daß hier außer dem erwähnten Psalme auch ein De Profundis für Chor und Orchester in den Bibliotheken abzustäuben ist.

Historischen Anstrich hatte ferner das letzte Konzert des Kotzoltschen Gesangvereins. Es galt dem hundertsten Todestage seines Gründers Heinrich Kotzolt, einer alten Berliner Gesangsgröße. Der Verein besteht selber schon 65 Jahre. Seine Laufbahn enthält ein Stück lokaler Musikgeschichte, das besonders den a cappella-Gesang angeht. Chorwerke dieser Gattung werden noch jetzt regelmäßig in den zwei Winterkonzerten des Vereins aufgeführt, und zwar seit 1861 ausschließlich. Seit diesem Jahre brachte der Verein 112 Werke deutscher und fremder Meister aus der Zeit vor 1650 und 412 aus der Zeit

nach 1650 heraus. In seiner diesmaligen Matinée — Morgenmusik hatte man auf dem Programme halb verdeutscht, obwohl das Konzert mittags von 1/21 bis 2 Uhr stattfand — war neben einigen Kotzoltschen Psalmen des gegenwärtigen Dirigenten Prof. Leo Zellners „Harzreise" für je acht Chor- und Solostimmen am interessantesten. Hier ist im Gegensatze zu Brahms das ganze Goethische Gedicht komponiert, und zwar im Stile des alten reinen Satzes. Das tat einem wohl. Da war nicht nur die melodische Linie schön gezeichnet und die Harmonie faßbar und klangschön aufgebaut, sondern auch in der Formanlage jenes Ebenmaß zu finden, das in unserer wüsten, kakophonischen Tonära immer seltener erscheint und ja auch veraltet gescholten wird. Nun, mein 53 Jahre lang schlagendes Musikherz hat sich trotzdem daran gelabt. Alte Chöre von H. L. Haßler, Palestrina und Dowland, sowie neuere von Mendelssohn und Vierling vervollständigten dieses Jubiläumskonzert, dessen Ausführung dem keineswegs als Massenchor auftretenden Vereine Ehre machte. Nur sollte er das italienische Wort cappella in Zukunft richtig schreiben. Wenn das mit nur einem p geschieht, so ist das genau so unorthographisch, als wenn man in Italien Wörter wie Herr oder Essen nur mit einem r oder s schreiben würde. Und zudem wird solch Doppelkonsonant vom Italiener reell doppelt gesprochen. Cappello heißt auf deutsch Hut, capello aber Haar. Weil kleine Kirchenbauten gern mit einer Kuppel wie mit einem Hute gedeckt wurden, nannte man sie danach cappella. Nun sang der Chor des Papstes aber in der vatikanischen Hauskapelle ohne Begleitung, was dann einfach als a cappella, d. h. in der Art des päpstlichen Chores, terminologisch verallgemeinert wurde. Deutsch mögen wir ja nun immerhin Kapelle, Kapellmeister usw. schreiben, die Form a cappella ist aber unverdeutschtes Italienisch, und das sollten wir nicht so falsch schreiben, daß uns jeder römische Volksschüler verbessern könnte. Im weiteren möge man das große amtliche Wörterbuch der Accademia della Crusca nachsehen, das für Italien ungefähr dasselbe bedeutet wie das Grimmsche für Deutschland. Capella aber habe ich in Italien ebenfalls gefunden; doch war das ein dialektisches Diminutiv, das so viel wie kleine Ziege bedeutete, woraus folgt, daß es kein Kompliment ist, wenn ich von einem Chore behaupte, er habe a capella, mit nur einem p, gesungen.

War nun der Kotzoltsche Gesangverein Dezennien hindurch so ziemlich der einzige Hort für das alt- und vorklassische Chorlied, so sind jetzt auch darin die Berliner Zustände besser geworden. Wir haben in dem Thielschen Madrigalchore, der sich wesentlich auf den Bestand des Kgl. Akademischen Institutes für Kirchenmusik stützt, und in der Barthschen Madrigalvereinigung, die allerdings meistens auswärts auf Konzertreisen ist, Sammelpunkte für diese alte Kunst, die von der gesamten Kritik ernst genommen werden.

Aber auch auf instrumentalem Gebiete wagt sich neues Leben aus Ruinen hervor. Es sind die Lauteninstrumente, die man wieder aus der Rumpelkammer hervorholt. Man beginnt hie und da zu begreifen, daß man die Mode der landläufigen Klaviertrommelei nicht à tout prix mitzumachen braucht, daß in neun von zehn Fällen nichts für die musikalische Bildung dabei herauskommt und daß die Laute selbst in der Preislage von 30 bis 40 Mk. sich noch schöner zur Begleitung des Hausgesanges eignet als die nicht unter 600—800 Mk. erstehbare Drahtkommode. Ganz abgesehen von der Annehmlichkeit der Dezenz des Klanges, die den Nachbar ungleich weniger stört als der durch das ganze Haus dröhnende Betrieb des großen Tastenmöbelstückes. Kurz, alles kauft sich jetzt in Berlin Lauten oder wenigstens das, was man dafür hält: die Guitarren in Lautenform. Denn die Erkenntnis, daß die Laute andere Saiten und Stimmungen wie die Guitarre hatte, ist den Interessenten bislang noch nicht gekommen. Ebenso sehen sie nicht ein, daß man auch da ein paar Jahre Unterricht nehmen, Tonleitern und Etuden üben und vor allem auch die Grundzüge der Harmonielehre erlernen muß, um das Instrument halbwegs ersprießlich benutzen zu können. Die meisten Leute nehmen nur ein paar Stunden, um die „Griffe" abzugucken, und klimpern dann los. Indessen der Anfang ist gemacht, und der Fortschritt zum selbständigen Lautenspiele, das nicht nur im Dienste des gesungenen Liedes steht, sondern auch die ältere Literatur wieder belebt, wird schon noch folgen, wenn die Lehrer so eifrig am Werke bleiben, wie es hierorts zu gewahren ist. Einer unserer rührigsten Pioniere ist da Carl Henze, nicht nur ein vielbeschäftigter Lehrer, sondern auch ein bedeutender Virtuose auf diesen Instrumenten. Er hat die Kräfte, die ihm zu Gebote stehen, zu dem 70—80 Mitglieder starken „Berliner Mandolinen- und Lautenorchester" vereinigt und damit Leistungen erreicht, die künstlerischen Schliff haben. Ich war erstaunt, was da für eine fein abgestufte Ausdrucksskala und für mannigfache, eigenartige Klangfarben möglich sind. Leider fehlt es noch an einer Originalliteratur, ein Mangel, der auch Herrn Henze immer wieder zum Zeit und Kräfte raubenden, mühseligen Arrangement zwingt. Hier könnten unsere „großen" Komponisten Hübsches leisten, aber das ist schwer, ohne die genaueste Kenntnis der Eigentümlichkeiten der Instrumente nicht möglich. In dem angehörten Konzerte fand ich die Harfe mit in das eigenartige Orchester einbezogen, was zur Sättigung der Farbe viel beitrug. In einem Stücke waren auch die neu erfundene Harmonieflöte und passende Orgelregister untergemischt: auch das eröffnete hier neue Perspektiven. Jedenfalls ist die neue „Lautenmode" wert, in ernste musikalische Bahnen gelenkt zu werden. Zum mindesten könnte da unsere Hausmusik neues Leben aufsaugen und dem wieder nahe gebracht werden, was sie einst war. Es gibt ein hübsches Bild, das den Reformator Luther im Familienkreise zeigt: er spielt die Laute und die Seinen singen dazu. Man denke sich nun das moderne Pendant: die höhere Tochter sitzt am Klaviere und klopft den neuesten „Operettenschlager" herunter, den die Freundinnen begeistert mitgrölen. Habe das selber in einer „akademisch gebildeten" und höchst „honorigen" Familie erlauscht. Da könnte man fast reaktionär werden und nach der „guten alten Zeit" seufzen. Ich für meinen Teil rate jetzt immer vom Klaviere ab und der Anschaffung einer Laute bezw. Guitarre zu, und das um so mehr, als unsere Töchter bei den übertriebenen Anforderungen des neupreußischen Lyzeumsdrilles keine Zeit mehr für eine halbwegs ersprießliche Beschäftigung mit der Klavierspielkunst übrig behalten. Was da jetzt für ein Geist waltet, zeigte mir ein Schulbericht, in dem sich der Direktor über allerhand nichtige Vorwände für Dispensationen beklagte. Das Unglaublichste wäre da gewesen, daß ein Vater Befreiung vom Handarbeits- und Turnunterrichte verlangt hätte, damit seine Tochter täglich 1½—2 Stunden Klavier üben könnte. Diese frivole Zeitverschwendung ging dem preußischen Scholarchen also über die Hutschnur. Und da verlangt der Musikpädagogische Verband, dem offenbar noch die alte harmlose „höhere Töchterschule" im Kopfe spukt, noch das „Reifezeugnis" für den Eintritt in seine Musiklehrerinnenseminare? Als Vater zweier Lyzeums- und einer Oberlyzeumstochter erkläre ich ihm dagegen, daß man entweder nur das gewünschte Zeugnis oder nur eine ausreichende musikalische Vorbildung schaffen kann, daß beides zusammen aber nach der „Neuregelung des preußischen höheren Mädchenschulwesens" nicht mehr möglich ist. Die Mädchen haben täglich 5—6 Stunden Schule und 3–4 Stunden Hausarbeiten, weniger Begabte aber noch mehr. Für die zukünftige Musiklehrerin ist nun aber nicht der preußische Lyzeumsdrill, sondern die musikalische Fachbildung die Hauptsache, die nach Absolvierung des Lyzeums nur noch in den theoretischen Fächern nachgeholt werden kann. Wer mit dem 16. und 17. Lebensjahre auf seinem Instrumente nicht auf eine gewisse Stufe gekommen ist, hat die Anwartschaft auf die Musik als Beruf verloren. Das werden auch die Herrschaften vom Musikpädagogischen Verbande wissen. Sie mögen daher mit ihren Forderungen auf den Boden der realen Verhältnisse zurückkehren, andernfalls aber nicht enttäuscht sein, wenn man sich von ihnen emanzipiert und seine Töchter ohne die Ausbildung auf den Verbandsseminaren Musiklehrerinnen werden läßt. Denn das freie Privatunterrichten wird kein Staat je verbieten können, ohne Gewaltakte zu begehen und unter das Niveau des Mittelalters zu sinken. War doch selbst zu Dürers

Zeit die Kunst frei und nur das Handwerk in ihr mit seinem Gesellen- und Lehrlingswesen der Zunft untertan. Die Kunst, die so schwach geworden ist, daß sie nach der Polizei schreit, hat abgewirtschaftet.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Gleichsam zur „Krönung des Gebäudes" erschienen am 29. April und 3. Mai noch als Nachzügler der Saison je ein bedeutsames Mozart- und Beethoven-Konzert, beide von F. Weingartner dirigiert. Das erstere, dessen Reinerträgnis der Ausschmückung des neuen Mozarteums in Salzburg zufallen sollte, lockte schon durch die teils rein künstlerisch, teils gesellschaftlich besonders interessanten Mitwirkenden. F. Weingartner eröffnete den Abend an der Spitze des Tonkünstler-Orchesters, das zum erstenmal im großen Konzerthaussaale spielte, mit der Figaro-Ouvertüre. B. Huberman, dessen besondere Stärke bekanntlich die Kantilene bildet, wußte diese in einem selten gehörten anmutigen Edur-Adagio des Meisters (mit Orchester, Köchel 261) aufs schönste zur Geltung zu bringen. Später spielte er dann noch mit O. Nedbal die berühmte „Konzertante Sinfonie" für Violine und Bratsche in Es dur (K. 364), ein Doppelvortrag, auf den so recht der häufig mißbrauchte Ausdruck „kongenial" paßte. Ein Gleiches gilt von der solistischen Wiedergabe des schönen Es dur-Konzertes für zwei Klaviere (K. 365) durch die Präsidentin der Wiener Mozart-Gemeinde Gräfin Johanna Hartenau und den Erbprinzen Dr. Ferdinand Lobkowitz. Begreiflich fand dieser feinstziselierte, von edelstem Nachempfinden aller musikalischen Schönheiten zeugende Doppelvortrag besonders stürmischen Beifall. Einen solchen empfing aber auch im reichsten Maße Frau Lucile Weingartner-Marcel, die im Konzertsaal vor allem durch die üppige Fülle ihrer Stimme wirkt, für ihren hingebenden Vortrag der ersten Arie der Gräfin aus Figaro und der Pamina-Arie aus der „Zauberflöte", welchen sie als verlangte Zugaben noch das „Veilchen" und das sehr anmutige, aber leider nur fälschlich Mozart zugeschriebene Wiegenlied („Schlafe, mein Prinzchen", von einem gewissen B. Fließ komponiert) folgen ließ. Die liebliche, vom Meister selbst als „kleine Nachtmusik" bezeichnete G dur-Serenade (K. 525), nur für Streichorchester komponiert, mit gewohnter Feinfühligkeit von Weingartner dirigiert, erschien hierauf als sehr glücklich gewählte Zwischennummer.

Wie bei diesem Mozart-Konzert nicht nur letzteres selbst, sondern auch die Generalprobe ausverkauft war, so stellte sich derselbe Kassaerfolg bei dem am 3. Mai veranstalteten Beethoven-Konzert ein. Nicht zu verwundern, hatte man doch für das Nicolai-Konzert der Philharmoniker — wie alljährlich — den denkbar zugkräftigten Magneten, die allgewaltige „Neunte" gewählt. Widerspricht es zwar der erhabenen Ausnahmsstellung des in seiner Art einzigen Werkes, daß man es in einer und derselben Spielzeit so oft bringt — heuer bei uns jetzt bereits zum fünftenmal! —, so hat man andererseits gerade von den Philharmonikern für eben diese Riesenschöpfung so Großes, ja Unübertreffliches zu erwarten, daß jede Reprise der „Neunten" durch sie doch mit der erforderlichen höchsten und tiefsten Kunstandacht angehört wird und daher stets wie ein Fest wirkt. So auch die letzte Aufführung unter Weingartner im Nicolai-Konzert, in welchem namentlich das dämonische Scherzo mit solch hinreißendem Zug gespielt wurde, daß es beinahe zu einer Wiederholung gekommen wäre. Aber auch das dithyrambische Chor-Finale (in welchem der Singverein, durch den Wiener Männergesangverein verstärkt, begeistert ins Zeug ging) übte seine ganze unwiderstehliche elementare Macht. Zu bedauern war nur, daß in dem sonst gut harmonisch zusammenstimmenden Soloquartett (Damen Elizza, Hilgermann, Herren Maikl, Haydter) nicht wieder unser diesfalls besonders gefeierter R. Mayr des „Basses Grundgewalt" zu vertreten hatte. Sein mit dankenswertester Bereitwilligkeit einspringender Stellvertreter, Hr. Haydter, vermochte ihn denn doch — namentlich in dem hochwichtigen einleitenden Rezitativ — nicht ganz zu ersetzen. Eine glückliche Idee war es, der „Neunten" die ja gleichsam als Vorstudie zu letzterer aufzufassende so stimmungenreiche und poesievolle Fantasie für Klavier, Orchester und Chor Op. 80 vorausgehen zu lassen. Am Flügel saß die erste Bravour-Virtuosin Wiens, Frau Vera Schapira-Specht, natürlich für ihre besonders in rein technischer Hinsicht fulminante Leistung stürmisch applaudiert und wiederholt gerufen. Eröffnet wurde mit der „Egmont"-Ouvertüre: somit reihte sich in diesem Beethoven-Nicolai-Konzert Meisterwerk an Meisterwerk, und der künstlerische Erfolg war dementsprechend.

Im Josefsaale des sogenannten Lehrerhauses (VIII. Bezirk Wiens), einem neuerdings häufiger benutzten Konzertlokal, veranstaltete die stimmbegabte und talentvolle Altistin Frau Gusti Pick-Fürth (Schülerin des Frl. H. Kröker) mit der temperamentvollen Klaviervirtuosin Frl. Marie Tauszky (Schülerin Godowskys und Rosenthals) einen sehr gelungenen Schubert-Brahms-Abend zu wohltätigem Zweck. Schon das erste unter den vier von Frau Pick gesungenen Schubert-Liedern „Kreuzzug" (in welchem sich eine wohlgebildete Altstimme so recht „zeigen" kann) ließ die empfangene treffliche Schule deutlich erkennen, und bei manchem der schönen späteren Brahms-Vorträge der Konzertgeberin, z. B. dem ergreifenden „Über die Heide", „Am Sonntag Morgen" und dem gleichsam unter Tränen lächelnden reizenden Volkslied „Schwesterlein" konnte man glauben die Meisterin selbst zu hören. Nicht minder in den zwei wundervollen, hochpoetischen und klangschönen Gesängen für eine Altstimme mit Bratsche (Hr. Dr. H. Straßberg) und Klavier „Gestillte Sehnsucht" und „Geistliches Wiegenlied", welche wohl zu des Meisters edelsten Eingebungen gehören. Frl. Tauszky spielte von Schubert die große, eigentlich für Männerfäuste berechnete Wanderer-Fantasie besonders in den Kraftstellen vorzüglich, von Brahms aber namentlich das allbekannte reizende Capriccio in H moll und die G moll-Rhapsodie verdient beifällig. Beide Damen mußten Zugaben leisten, als welche Frau Pick zuletzt — aus dem Rahmen des Programms ein wenig heraustretend — Beethovens schlicht-inniges „Ich liebe dich" und ein recht hübsches Lied des begabten jungen Franz Mittler wählte, welch letzterer — 1893 in Wien geboren — sich schon als Gymnasial-Maturant durch verschiedene Kompositionen, namentlich auf dem Gebiet der Kammermusik, einen guten Namen gemacht. Hr. Oskar Angermann war der Sängerin verstehender Begleiter am Klavier.

Rundschau

Oper

Barmen Wie unentwegt fleißig und künstlerisch erfolgreich eine gutgeleitete Provinzbühne arbeiten kann, zeigte der Spielplan des Barmer Stadttheaters (Direktor Otto Ockert) im Monat März; er stand mit 7 Aufführungen noch ganz im Banne des „Parsifal", der nach wie vor ungeminderte Anziehungskraft auf weite Schichten der Bevölkerung ausübt. Eine gut vorbereitete, wohl nur von eigenen Kräften bestrittene Ringaufführung schließt sich ihm an. Daß neben Wagners Musikdrama auch die klassische Kunst eines Mozart wohl zu bestehen vermag, bewies die Neueinstudierung von „Così fan tutte". Als textliche Unterlage war die Bearbeitung des Münchener Generalmusikdirektors H. Levi benutzt, der allerdings, um nicht der Musik Gewalt anzutun, das Thema der „Weibertreue" auch mit solcher Ausführlichkeit behandelt, daß die

Langeweile nicht gebannt wird. Über der Langatmigkeit des Textes schwebt der unerschöpfliche Göttergeist Mozarts, der aus der lächerlichen, dürftigen Handlung dennoch ein musikalisches Kunstwerk schuf, das überreich ist an herrlichen Melodien und reinsten Harmonien. Regie und musikalische Leitung hatte Kapellmeister Klemperer, ein Mann von musikalischer Feinsinnigkeit, unter dessen Hand der Parlandoton der am Cembaloflügel begleiteten Duorezitative zur stilechten Ausführung und wirksamen Geltung kam. Die Besetzung der Partien — Adelheid Nissen, Marianne Kaempf als Rokokoschwestern, Max Anton und K. H. Barch als deren Liebhaber u. a. — war so glücklich getroffen, daß alles stil- und stimmungsvoll wirkte. Das wundervolle Werk wurde mit außerordentlich lebhaftem Beifall vor vollbesetztem Haus aufgenommen. — Außer Salome (mit Frau Sanden als Gast), der Afrikanerin (Löltgen als Gast), Tiefland (G. Schützendorf als Gast) vervollständigten Mignon, Evangelimann, Postillon das reichhaltige Märzprogramm des neuen Barmer Stadttheaters. H. Oehlerking

Braunschweig Nach der kurzen, wohligen Ruhe um die Jahreswende begannen im Hoftheater wieder spannende Gastspiele, um tüchtige Vertreter für wichtige Fächer zu finden und zu verpflichten; im letzten Berichte (Nr. 7 1914) meldete ich, daß nach dem aufregenden Zickzackkurs der Ära von Frankenberg der frühere Intendant Exzellenz v. Wangenheim die Leitung wieder übernahm, daß Direktor Hans Frederigk und der ehemalige Heldentenor, unser Landsmann O. Hagen-Frankfurt a. M., zurückkehrten, daß mit letzterem die dortige hochdramatische Sängerin Berta Schelper, ferner der lyrische Tenor Rich. Kögel-Basel und der Bariton Rich. Hedler für den nach Leipzig übersiedelnden Hans Spieß hierherkommen. Im Wettkampf der Soubretten siegte Frieda Weber-Freiburg i. Br. über Frl. Janczak-Basel; in „Mignon" erschien gleichzeitig Elsa Hartmann von der Wiener Hofoper als Bewerberin für das Fach der Koloratursängerin, der erste gute Eindruck wurde in „Hoffmanns Erzählungen" so vertieft, daß Irene Eden-Zürich unterlag. Da auch Direktor Dr. Waag und Hofkapellmeister Hagel den Braunschweiger Staub von den Füßen schütteln wollen, so mußte auch für sie Ersatz gesucht werden; als Oberregisseur wurde Hofrat Rich. Franz gewählt, der 15 Jahre dem Dresdener Hoftheater angehörte und gegenwärtig das Stadttheater in Mainz leitet. Von den 68 Dirigenten, die sich bewarben, kamen drei zur engeren Wahl. Zuerst stellte sich Dr. Stiedry, ein geborener Wiener, in „Tristan und Isolde" vor, machte den Eindruck eines denkenden Künstlers, wurde aber von Dr. Schreiber in der dankbareren Aufgabe der „Meistersinger" in den Schatten gestellt; beide wurden von dem bekannten Liszt-Schüler Karl Pohlig besiegt, der lange am Hoftheater zu Stuttgart, zuletzt fünf Jahre als Konzertdirigent in Amerika wirkte und sich in „Fidelio" im allgemeinen, in der großen Ouvertüre im besonderen als hervorragender Führer erwies, so daß ihm die reife Frucht in den Schoß fiel. Darauf wurde es stiller im Hause, der Spielplan schleppt sich gegenwärtig in ewigem Einerlei den Ferien entgegen; da nur wenige Kräfte hier bleiben und die scheidenden keine Bäume mehr ausreißen können oder wollen, erzielt man etwas Abwechslung durch einige neu einstudierte Opern, ohne daß jedoch eine derselben größere Anziehungskraft oder nachhaltigere Wirkung erzielt hätte. Als Gäste erschienen Marg. Elb-Magdeburg, unser treuer Wardein Jacques Decker-Köln und Otfried Hagen. „Die Maienkönigin", „Der Rosenkavalier", „Die Zierpuppen", „Faust" und „Lukrezia Borgia" vervollständigten die bisherige magere Ausbeute des Winters. Vor Schluß der Spielzeit sollen noch zwei ehemalige beliebte Mitglieder, Gabr. Englerth-Wiesbaden und Gustav Lautenbacher-Freiburg i. B., zu Gastspielen eintreffen, um die schwach flackernde Lampe durch frischen Luftzug vor dem Verlöschen nochmals hell aufleuchten zu lassen. Ernst Stier

Nürnberg Dem Nürnberger Stadttheater fiel die ehrenvolle Aufgabe zu, nach Freigabe des „Parsifal" die erste Aufführung dieses Bühnenweihfestspieles in Bayern zu vermitteln. Herrn Direktor A. Pennarini gebührt das Verdienst, ganz aus eigenen Mitteln, ohne finanzielle Unterstützung durch die Stadtverwaltung, mit lauter einheimischen Kräften eine würdige, weihevolle Aufführung, der alle Anerkennung gezollt werden muß, geschaffen zu haben. Genau nach dem Bayreuther Vorbild wurden die sämtlichen Kostüme und Requisiten sowie die Dekorationen, mit Ausnahme des Gralstempels und des Blumengartens, in den Ateliers des hiesigen Stadttheaters selbst angefertigt. Sogar einen Vorsprung vor der Berliner Hofoper hat die hiesige Aufführung hinsichtlich der Wandeldekorationen im 1. und 3. Akt, indem sich der Übergang zum Gralstempel ohne Zuhilfenahme eines Zwischenvorhanges vollzieht. Die Schwierigkeiten der technisch-szenischen Einrichtung wurden vom Beleuchtungsinspektor Zehnter in überraschender Weise glänzend gelöst. Pennarini, der die Titelrolle in großzügiger Darstellung mit blendendem Stimmglanz durchführte, hatte außerdem die gesamte Regie zu leiten und damit eine Riesenarbeit bewältigt, die zu höchster Bewunderung hinreißt. Ihm zur Seite stand Kapellmeister Robert Heger, der das vergrößerte Orchester, die durch den Lehrergesangverein und Schüler verstärkten Chöre und die Solisten zur Anspannung aller Kräfte zu begeistern wußte und den musikalischen Teil in subtilster Weise im Stile des Bayreuther Meisters herausgearbeitet hat. Eine vorzügliche Kundry war Mimi Poensgen, welche sowohl die wilde Gralsbotin als die dämonisch-schöne Verführerin und die demütige Büßerin gleich überzeugend darzustellen verstand und mit ihrem mächtigen Organ, das selbst bei den gellenden Schreien nicht des Wohlklangs entbehrte, eine tiefergreifende Wirkung erzielte. Besser als je gefiel mir Jean Stern in der dankbaren Rolle des Gurnemanz; auch Dramsch als Amfortas und Kallweth als Titurel boten sehr Anerkennungswertes. Nicht ganz ausreichend war die Rolle des Klingsor durch H. Kant besetzt. Schade war es, daß die durch Gurnemanz' Erzählung erzeugte weihevolle Stimmung durch die in recht unedler Tongebung viel zu hastig hingeworfenen Zwischenworte der Knappen gestört wurde. Die schwierige Blumenmädchenszene konnte befriedigen, wenn auch die einzelnen qualitativ recht ungleichartigen Stimmen sich nicht zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen.

Wie bei diesem Hauptwerk der Saison hat sich Kapellmeister Heger bei allen von ihm geleiteten Vorstellungen als ebenso feinsinniger Musiker wie gewandter, Orchester und Bühne mit sicherer Hand beherrschender, auf straffe Rhythmik haltender Dirigent erwiesen. Ganz besonderes Lob gebührt den Neueinstudierungen von „Othello", „Tristan" und der „Zauberflöte". Die Tristan-Aufführung mit Pennarini (Tristan), Stern (Marke), Dramsch (Kurwenal), L. Schwarz (Brangäne) und Sofie Palm-Cordes vom Stuttgarter Hoftheater als Isolde zählt ob ihres hinreißenden Schwunges zu den besten, die ich je gehört habe. Mozart wurde hier seit Jahren nicht mehr mit solcher Delikatesse und Zartheit interpretiert wie durch Heger. Nach diesen vortrefflichen Proben seiner ausgeprägten Dirigentenbegabung war auffallend, daß der „Rosenkavalier", in welchem sich besonders Landauer als Baron Ochs hervortat, einen etwas matten Verlauf nahm.

Eine unermüdliche Tätigkeit entfaltete Direktor Pennarini, der nicht nur auf dem Felde seiner ureigensten Veranlagung, in den Wagnerschen Heldengestalten, Mustergültiges schafft, sondern auch z. B. als Othello, dann im „Evangelimann" und in „Madame Butterfly" Kabinettstücke feinster Darstellungs- wie Gesangskunst bietet.

Kapellmeister Josef Bach, der uns leider mit Schluß der Saison verläßt, hat sich besonders um die italienischen Opern, so im Verdi-Zyklus und in Rossinis „Tell", und mit der Neueinstudierung der C. Weisschen Oper „Der polnische Jude" sehr verdient gemacht. Er dirigierte mit großem Schwung und versteht vorzüglich das Orchester dem Stimmvolumen der Darsteller anzupassen. Auch Kapellmeister Erich Rohde hat älteren Opern, wie „Martha", „Josef und seine Brüder", zu recht erfreulichen Aufführungen verholfen. Vom Solopersonal ist neben den schon oben erwähnten Künstlern noch zu gedenken der Damen Ida Tittrich, die besonders als Rosenkavalier,

Pamina und Desdemona entzückte, und Nellie Heyl, die in der Darstellung der Koloraturpartien bedeutende Fortschritte gemacht hat und sich nur im Forte vor allzu greller Tongebung hüten muß. Von den Altistinnen hat das Organ von Leonore Schwarz an Rundung gewonnen, während die Stimme von Rosa Sebald etwas spröder geworden zu sein scheint.

Der lyrische Tenor Christian Hansen und der Bariton Hermann Kant sind neben Frl. Heyl wohl die am meisten beschäftigten Mitglieder der hiesigen Bühne und zeichnen sich durch ehrliches Streben nach Vervollkommnung und großen Fleiß im Studium ihrer Rollen aus.

Unter den Gastspielen steht Baklanoff (Wien) als Mephisto in „Margarethe" oben an. Das war eine bis ins kleinste Detail durchdachte, mit allem Raffinement ausgestattete Verkörperung der Goetheschen Figur, die sich weit von der traditionellen Schablone der Gounodschen Zeichnung abhob. Sein prachtvolles, geschmeidiges Organ wußte er meisterlich seiner Charakterisierungsgabe dienstbar zu machen. Nicht minder eindrucksvoll war Alfred Kase vom Stadttheater in Leipzig als Rigoletto. Ausgestattet mit einer Kraft und Glanz entfaltenden Stimme stellte er den Narren wie den liebenden Vater tiefergreifend dar. In dieser Vorstellung sang den Herzog das frühere Mitglied des Stadttheaters Richard Schubert, der nun an der Wiesbadener Hofbühne tätig ist. Sein Tenor hat an Ausdrucksfähigkeit und sattem Klang gewonnen, bedarf jedoch in der Höhe immer noch der Festigung. Als Wotan in der „Walküre" trat Kammersänger Anton v. Rooy auf, konnte indessen nur darstellerisch befriedigen, denn sein rauhes Organ besitzt für diese großes Stimmvolumen erforderliche Rolle nicht mehr genügend Schmelz und Ruhe. Einen unsagbar trockenen, hölzernen Hans Sachs ohne Gemütstiefe stellte Max Dawison vom Stadttheater in Hamburg auf die Bühne; hiervon abgesehen war diese von Heger geleitete Meistersinger-Aufführung mit Landauers kaum zu übertreffendem Beckmesser ungemein schwungvoll. Ich glaube kaum, daß anderwärts in der Festwiesenszene jeder Mitwirkende von solcher Begeisterung beseelt ist wie hier in der Meistersingerstadt.

In der Operette gab es in dieser Saison wenig Neues. Neben den bekannten neuzeitlichen Erzeugnissen von Fall, Gilbert und Lehar und einigen älteren Operetten von Millöcker und Strauß, denen aber merkwürdigerweise nur wenige Aufführungen zuteil wurden, beherrschten den Spielplan die Kostümposse „Wie einst im Mai", ferner das „Puppchen" und besonders „Polenblut". Letztere, von Leo Stein verfaßte Operette hat gegenüber dem sonst aufgetischten Unsinn einen vernünftigeren Text, die Handlung vermag bis zum Schluß fortlaufend zu interessieren. Das frühere Mitglied des böhmischen Streichquartetts Oskar Nedbal hat mit vornehmem Geschmack eine mit allerlei Finessen instrumentierte Musik hierzu geschrieben, die sich bedeutend über das sonstige Gassenhauerniveau erhebt und, wenn auch noch nicht sonderlich originell, doch vom Komponisten Gutes für sein weiteres Schaffen erhoffen läßt. Vom Operettenpersonal errangen großen Erfolg Rosa Schlager, die in übersprudelnder Munterkeit jeder Rolle gesanglich wie darstellerisch mit feinem Takt ohne Überschreitung der ästhetischen Linie gerecht zu werden weiß. Würdig zur Seite steht ihr Anny Münchow mit hübscher, kraftvoller Stimme von wohltuender Klangfarbe. Alfred Läutner bietet als Regisseur wie als Darsteller alles auf, den Vorstellungen einen glatten Fluß und erheiternden Verlauf zu sichern. Die Herren Erwin Dietrich und Otto Wiesinger verstehen nicht nur ihren gesanglichen Part sauber und mit Wohlklang vorzutragen, sondern zeichnen sich auch durch sehr temperamentvolles Spiel aus. Letzteres ist auch an Heinrich Schorn zu loben, während dessen schrilles Organ die Genußfreudigkeit bei den meisten seiner Rollen beeinträchtigt. Alle Anerkennung verdient auch die musikalische Leitung der Operette seitens des Kapellmeisters Heinrich Wollfahrt. Prof. Adolf Wildbrett

Konzerte

Aachen Im Anschluß an die schon besprochene Aufführung der Mahlerschen VIII. Sinfonie gaben die vorhandenen Chormassen: die 500 Mitwirkenden des Aachener städtischen und Kölner Gürzenich-Chors, eine Matinee unter Mitwirkung von Fräulein Gertrude Förstel und Herrn Eduard Stahlhuth und unter Leitung des Herrn Musikdirektor Busch. Daß infolge von qualitativ und quantitativ so günstigen Hilfsfaktoren das Halleluja aus dem Messias überwältigend schön klang und unseres Musikdirektors Liebling Brahms seine helle Freude an der Ausführung des Schicksalsliedes hätte haben müssen, darf ebenso wenig verwundern wie der volle Erfolg mit Beethovens C moll-Sinfonie, deren Wiedergabe jedesmal von neuem davon zeugt, daß sie mit Liebe und Verständnis ausgearbeitet wurde. Fräulein Förstel gefiel mir in der Mahler-Sinfonie besser als hier in Mozarts Arie „Non piu tutto ascoltai", in der mir ihr Organ zu unruhig wirkte. Einzelnes gelang vorzüglich, so vor allem ihr Duo mit der Solovioline, die von Herrn Kapellmeister Dietrich geschmackvoll gehandhabt wurde.

Die städtischen Abonnementskonzerte sowie die Sinfoniekonzerte waren in diesem Jahre recht gut besucht, zum Teil sogar ausverkauft. Des Guten wurde viel geboten, und Abwechslung war auch vorhanden bezüglich der Solisten sowie auch der Komponisten. Vor etwas aber möchten wir Herrn Musikdirektor Busch warnen: vor der zu großen Ausdehnung der Konzerte: Mitwirkende und Zuhörer bleiben sonst nicht frisch genug, und die Konzerte sollen für Leute, die schon ein Tagewerk hinter sich haben, keine zu große Anstrengung sein. Ich fand mein Empfinden von verschiedenen Seiten bestätigt, aber keiner der hierzu Berufenen sprach darüber.

Man freut sich immer wieder, wenn man aus dem schier unerschöpflichen Vorrat Bachscher Kantaten zuweilen etwas zu hören bekommt, und so empfand ich die Einleitung der Abonnementskonzerte durch Bachs „Nun ist das Heil und die Kraft" — nebenbei gesagt in vorzüglicher Auffassung — als ein gutes Omen. Alfred Cortot, der Pariser Pianist, bewies an einem Bachschen Konzert, der sehr willkürlich aufgefaßten zweiten Rhapsodie von Liszt und an dem C moll-Konzert von Saint-Saëns eine vorzügliche technische Schulung, aber auch nicht viel mehr. Als Novität hörten wir ein durch geringe Originalität und langatmige Ausspinnung ermüdendes „Stabat mater" von Em. Moór. Fräulein Leroi aus Paris sang das Altsolo dieses Frauenchors mit Orchesterbegleitung mit gutem Material und schlechter Aussprache. Die gelungene Darbietung der Pastoral-Sinfonie beschloß würdig das erste Konzert.

Das zweite Abonnementskonzert war ein Brahms-Abend, der uns des Meisters vierte Sinfonie und sein unvergleichliches deutsches Requiem bescherte. Frau Emma Bellwidt aus Frankfurt, Herr Hjalmar Arlberg aus Berlin und Herr Stahlhut (Orgel) aus Aachen wirkten an dem letztgenannten mit. Herr Stahlhut und Frau Bellwidt waren mir beide in ihren Rollen bekannt und auch diesesmal vollwertig an ihrem Platze. Herr Arlberg zeigte sich als ein recht geschmackvoller, feinfühliger Künstler, der mir aber stimmlich an diesem Abend nicht so gut gefiel als wenige Tage später in der Matinee, wo er unter Assistenz von Herrn Musikdirektor Busch als Begleiter einen ganz außerordentlichen Erfolg mit dem Vortrage Schubertscher Lieder errang, indem er durch restloses Eingehen auf alle Vortragsfeinheiten und durch geschmackvolle und ökonomische Stimmentfaltung einem gewählten Publikum einen Hochgenuß bereitete. Im übrigen zeigte der Brahms-Abend Stimmungseinheitlichkeit und Abrundung im einzelnen wie im ganzen.

Im dritten Konzert hörte man die D dur-Sinfonie von Tovey. Daß dieser Komponist etwas kann, daß er etwas zu sagen hat, ist auch in dieser Sinfonie zu spüren, aber man vermißt einheitliche Großzügigkeit und andererseits Knappheit: es geht alles zu sehr ins breite und wird dann auf die Dauer wirkungslos und erstickt die interessanten Momente. Als ein Künstler von Gottesgnaden dokumentierte sich aufs neue der Wiener Konzert-

meister Adolph Busch. Das Adur-Violinkonzert von Mozart läßt sich schlechthin nicht besser spielen: Größe und Vornehmheit des Tones gehen Hand in Hand mit tadelloser vorzüglicher Technik und einem bis ins kleinste hinein fein nuancierten Vortrage; und dabei blieb Busch hier von Anfang bis zu Ende ebenso „Mozart-Spieler", wie er sich nachher mit derselben Liebe in die Romantik der Schumannschen Violin-Fantasie Op. 131 versenkte, deren barokke Technik ihm mühelos entquoll. Bei der Leonoren-Ouvertüre berührte es mich sympathisch, daß man das Trompeten-Solo nicht, wie es vielfach üblich ist, „unhörbar" macht und damit aus dem organischen Zusammenhang herausreißt.

Mit einem starken Aufgebot von Mitteln: neun Solisten, gemischtem Chor, Männerchor, Frauenchor, Knabenchor und großem Orchester bot sich uns „Franz von Assisi" von Gabriel Pierné dar. Technisch ist das Werk hochinteressant: die Beispiele äußerst gelungener Instrumentalcharakteristik sind zahlreich; originelle Themen und illustrative Vokalwirkungen (z. B. in der Vogelpredigt) sind effektvoll angewandt. Pierné ist ein denkender Musiker — und das ist kein Fehler, aber wenn das ganze Oratorium zu Ende ist und man die gewaltigen Mittel, die große, große Arbeit bedenkt und dann das Gefühl fragt, ob es voll befriedigt ist, dann ist unweigerlich ein Manko vorhanden, trotz vieler Feinheiten, die momentan auch das Gefühl in Anspruch nehmen. Die Aufführung war durch zahlreiche Proben gut vorbereitet und gab ein anschauliches Bild des Gesamtwerkes.

Daß Eugen d'Albert als Pianist noch auf der Höhe steht, zeigte er im vorletzten Abonnementskonzert mit Beethovens Gdur-Konzert, das er in gewohnter Meisterschaft beherrschte, glücklicherweise ohne, wie letzthin, bezüglich der Kraft des Guten zuviel zu tun. Alles war ausgeglichen und ausgereift, alles erfreulich; weniger erfreulich die Wahl seiner Klavier-Soli, Piecen eigener Komposition, die ihn als Tasten-Akrobaten — allerdings verblüffend — wirken ließen. Frederik Delius blieb mit seinem „Lebenstanz" für großes Orchester ohne Erläuterung fast unverständlich: blendende Orchestrierung und eine ziemlich verwickelte Thematik hielten das Interesse des Zuhörers eine Zeitlang rege, konnten aber schließlich eine Ermüdung nicht hindern, da man über die Bedeutung des Gehörten zu sehr im unklaren blieb. Das Werk verriet den äußerst gewandten Tonsetzer. Von den drei Mozartschen Vokalwerken erfreute das „Ave verum" und ein Offertorium die Zuhörer als mustergültige Chorleistungen; vier Solisten: Fräulein Emilie Pott (Köln), Adelheid Wollgarten (Aachen) und die Herren Siebold und Wirth (Aachener Stadttheater), die sich des herrlichen „Confitebor" (Köchel Nr. 321) angenommen hatten, taten ein jeder seine Schuldigkeit, aber zu einer abgerundeten Leistung kam es nicht: es machte den Eindruck, als wäre nicht genügend zusammen geübt worden.

Direktor Pochhammer

Baden-Baden Die ihrem Ende rasch zugehende Konzertsaison hat uns in den beiden letzten Monaten eine reiche Fülle musikalischer Veranstaltungen gebracht. In den großen Abonnementskonzerten der städt. Kurverwaltung ließ sich Bronislaw Huberman in dem Violinkonzert von Brahms als überaus geistreicher und glänzend disponierter Geiger hören, während seine Darbietung einer Caprice für Violine mit Orchesterbegleitung von Ernest Guiraud merklich zum gangbaren Bravourstück herabsank. Frau Valborg Svärdström, die sich als „Stern aus dem Nordland" einführte, hatte trotz einer stark manirierten Ausdrucksart viel Erfolg mit ihrer mächtigen Stimme in Mozarts Idomeneo-Arie und ihrer eminenten Technik des Sprechgesangs in Liedern von Wolf, Strauß und Brahms, in schwedischen Volksweisen von Hugo Alfvén u. a., die auch einen orginellen Orchestersatz aufweisen. In einem Wagner-Beethoven-Konzert sang Walter Soomer Einzelteile als Holländer, Hans Sachs und Wotan, stets noch ein Wagnis, das selbst einem so versierten Vortragskünstler im Konzertsaal nicht recht gelingen wollte. Das Orchester gab in Beethovens Fünfter bedeutende Momente. Ein Sinfoniekonzert machte uns mit der klangschönen, in allen Lagen wohlausgeglichenen und leicht ansprechenden Sopranstimme Frau Bienert-Boserups (Konstanz) bekannt, die Mozarts „Il re pastore"-Arie mit obligater Violine stilsicher interpretierte und in Liedern von Strauß und Brahms ihren guten Vortrag nachhaltig dokumentierte. Das gleiche Konzert gab dem ersten Konzertmeister Karl Aßmus Gelegenheit, Beethovens Violinkonzert in nicht gewöhnlicher Auffassung zu spielen; der zweite Konzertmeister Max Ladscheck zeigte am zweitfolgenden Sinfonieabend technisches Können und künstlerische Gewandtheit in Max Bruchs Violinkonzert Gmoll. Das städt. Orchester erfreute mit einer sauber wiedergegebenen Haydn-Sinfonie, weiter durch eine beachtenswerte Reminiszens an Joachim Raff, dessen Sinfonie „Im Walde" Op. 153 mit einer wohltuenden Kürzung im letzten Satz zufriedene Zuhörer fand, dann mit einer vorzüglichen Interpretation von Brahms zweiter Sinfonie. Als Novitäten brachten die Konzerte ein Bruchstück aus Debussys „la mer": die impressionistische Schilderung „de l'aube à midi sur la mer". Unserm stark konservativ gerichteten Publikum konnte freilich weder diese Musik noch der „Lebenstanz" von Frederik Delius gefallen, der dem Orchester mehr philosophische als geistvolle Klangbilder zuweist. Den Abschluß der Winterkonzerte machte der städt. Kapellmeister Paul Hein mit einer sorgfältig vorbereiteten Aufführung von Gabriel Piernés musikalischer Legende „Der Kinderkreuzzug", zu der sich 450 Mitwirkende zusammenfanden. Wie überall hatte auch hier das geniale Werk einen unbestrittenen Erfolg; subjektiv und in Abrechnung des Massenapparates, der sich in der nicht gerade geläufigen Verwendung der Kinderstimmen gefällt, enthalten der zweite Teil „Auf der Heerstraße" und die Orchestervorspiele zum ersten und dritten Teil das weitaus Beste, das legendarische Milieu tut im übrigen viel zur imposanten Wirkung. Beteiligt an der sorgfältig vorbereiteten Aufführung waren der gemischte Chor des Cäcilienvereins, der Männergesangverein „Frohsinn", Damen des Chorvereins und je 100 Knaben und Mädchen. Unter den Solisten ragten Frau Mientje van Lammen und Frau Emma Bellnidt in bedeutender Sicherheit und Schönheit hervor, weniger gut hielt sich Hans Siewert als Erzähler (Tenor), erfreulich war Otto Weßbechers Sternenlied.

Eine zweimalige Aufführung von Verdis Requiem zeigte, über welch tüchtig geschulte Kräfte der Badener Chorverein heute verfügt, nachdem August Scharrer länger als vier Jahre seine Leitung durchgeführt und unter oft sehr erschwerten Umständen prächtige Chorleistungen erzielt hat. Die im ausverkauften Kurhaussaal gegebene Karfreitagsaufführung wurde allen Anforderungen an das dramatisch ungemein wirksame Werk gerecht, auch in der glücklichen Besetzung des Soloquartetts. Es sangen Fräulein M. Bletzer (Baden-Baden) mit sicher ausgreifender Befähigung als Oratoriensängerin die Sopranpartie, Grete Rautenberg mit edel und sonor klingender Altstimme, Max Lippmann, ein italienisch geschulter Tenor von stark metallener Farbe und offener Tongebung, und Joachim Kromer sehr routiniert und intelligent. In der ersten Aufführung wirkten neben Fräulein Bletzer Tiny Debüser, Ludwig Ruge und Egon Söhnlein mit.

Scharrers letztes Konzert vor seinem Weggang nach Nürnberg brachte ihm lebhafte Ovationen und Kranzspenden wie schon das Frühjahrskonzert der „Aurelia", in dem er sich als hervorragender Dirigent des Männergesangs verabschiedete, der eine Reihe prächtiger Chöre auf dem Programm hatte. Mit diversen Liedern hatte Hans Siewert starken Applaus.

Von Liederabenden sind zwei zu erwähnen: ein Hugo Wolf-Abend, zu dem Hermine Gabler-Fritz anerkennenswert auch unbekanntere Sachen auswählte, in der Interpretation aber manches schuldig blieb wie auch ihr Begleiter Eduard Gelbart. Erfreulicheres bot Helene Junker in einem Lieder- und Arienabend. Mit gut gerundeter Sopranstimme, deren spezielle Vorzüge die Mittellage und sehr sicher sitzende Kopftöne sind, erledigte sie eine umfangreiche Liederreihe, verpflanzte dann

auch unnötigerweise die Fidelio-Arie in den Konzertsaal. Sauber begleitete Hermann Junker. Aus der Kammermusik hörte man vom städtischen Quartett (die Herren Aßmus, Ladscheck, Warkus, Frank) Schuberts A moll- und Schumanns A dur-Quartett (Op. 41 Nr. 3) in äußerst sorgsamer Ausarbeitung. In Klavier-Quartetten, -Trios und -Sonaten wirkte Fräulein Eugenie Uebel mit, eine talentierte und technisch sehr gewandte junge Pianistin, Schülerin von Lily Oswald, und Olga Schnepf, die auch pädagogisch hier mit großem Erfolg tätig ist.

Hans Schorn

Braunschweig Das Konzertleben stand während der zweiten Hälfte des Winters in voller Blüte und schwoll zeitweise zu beängstigender Höhe an. Die Hofkapelle führte ihre Konzerte glanzvoll zu Ende; im dritten führte sich die Leipziger Geigerin C. Bosch vielversprechend hier ein. In einem besonderen Konzert erreichte der Dessauer Generalmusikdirektor Mikorey, der kurz vorher an einem Abend der Triovereinigung (Em. Kaselitz, W. Wachsmuth und E. Steinhage) als Komponist und Pianist Lorbeeren geerntet hatte, mit der „Rienzi"-Ouvertüre, „Don Juan" von R. Strauß und Beethovens siebenter Sinfonie starke Wirkungen. „Festklänge", die unser Mitbürger Professor Dr. Hans Sommer dem jungen Herzogspaare gewidmet hatte, erfuhren die Erstaufführung und errangen ebenso wie die von Marcella Röseler gesungenen Lieder des Komponisten lebhaften Beifall. Der Verein für Kammermusik (Frl. Emmi Knoche, sowie die Mitglieder der Hofkapelle H. Mühlfeld, Daume, Giemser und Bieler) grub ein Streichquartett (Es dur) vom alten Dittersdorf aus und bot mit dem Klavierquintett (Op. 81) von Dvořák eine tadellose Leistung des Zusammenspiels. Weitere Kammermusik vermittelten das österreichische Trio, unser Cellovirtuos A. Bieler, der auch mit Frl. Emmi Knoche Sonatenabende veranstaltete. Einzelne Konzerte gaben der Domorganist Kurt Gorn, Eugen d'Albert, Susanne Wolters, Margot Ehlers, Otfried Hagen-Frankfurt a. M., der Heldenbariton des Hoftheaters Kammersänger Hans Spies und Dr. Ludwig Lauenstein. Der Chorgesangverein führte unter Hofmusikdirektor M. Clarus „Judas Makkabäus" auf und wiederholte am Karfreitag die Matthäus-Passion; der Bach-Verein mußte unter Musikdirektor Alb. Therig „Die Schöpfung" unter großem Andrang des Publikums wiederholen, der Madrigalchor feierte unter Oberrealschullehrer Heinr. Heger sein 10jähriges Stiftungsfest. Die großen Männergesangvereine schnitten durchweg gut ab, ebenso der Schradersche a cappella-Chor unter Domkantor Fr. Wilms mit einem Passionskonzert im Dom, der Singchor des Hoftheaters unter Kapellmeister Trinius und der über 400 Stimmen starke Kinderchor der städt. Bürgerschulen unter O. Thänicke. In verschiedenen Kirchen haben sich jetzt Chöre gebildet, die recht Tüchtiges leisten und zur Stärkung religiösen Lebens wesentlich beitragen. Zum Schluß will C. Ansorge-Berlin noch einen zweiten Klavierabend geben. Die Masse der Musik stand zu der Güte keineswegs im richtigen Verhältnis, die fremden Künstler ohne Namen kamen hier nicht auf die Kosten.

Ernst Stier

Cöthen Der hiesige Bach-Verein schloß die Reihe seiner dieswinterlichen Veranstaltungen mit einer Aufführung von Bachs „Matthäus-Passion" ab. Herzogl. Musikdir. Robert Hövker hatte das Werk in geschickter Weise auf eine Dauer von etwas über 2 Stunden gekürzt und war ihm ein von hoher Begeisterung und echtem Empfinden erfüllter Interpret. Durch musikalisch-ästhetische Erläuterungen im Programmbuch hatte Hövker bei der zahlreichen Zuhörerschaft das Verständnis für das Werk wesentlich erleichtern helfen. Die Leistungen des Chores bewegten sich auf hochachtbarer Höhe; auch das in den obligaten Soloinstrumenten verstärkte Orchester (Cöthener Stadtkapelle) hielt sich tüchtig. An der Orgel und am Cembalo (Klavier) wirkten mit Zuverlässigkeit Organist Würfel und Musikdir. Marx. Als Solisten standen Frau Ellenson-Extar-Bernburg (Sopran), Frau Olga Schaeffer-Berlin (Alt), Gustav Wohlstein-Berlin (Tenor), Fritz Zacharitz-Cöthen (Baß) auf der Höhe ihrer Aufgaben. Der Bach-Verein führte in diesem Winter u. a. noch auf: Bruckners Te Deum, Pergoleses Stabat mater, Bachs Kantate „Ein' feste Burg", Cornelius' Requiem „Seele, vergiß sie nicht". P. Kl.

Elberfeld Das 5. Abonnementskonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft verzeichnet eine Uraufführung: Sonnenuntergangslieder für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester von Frederick Delius. Bei den von Ernest Dowson verfaßten Gedichten sind Stimmung und Farbe der Grundcharakter. Ohne Anwendung allzustarker harmonischer und instrumentaler Mittel hat Delius in zarten Klangfarben die textliche Vorlage musikalisch illustriert. An der Einförmigkeit des Stoffes liegt es wesentlich, daß die musikalische Darbietung, zumal die melodische Linie nicht den Hauptvorzug der Komposition bildet, ermüdend wirkte, trotzdem die Einstudierung und Vorführung unter Dr. Haym an Akkuratesse nichts zu wünschen übrig ließ. Die Solistin Ilona Durigo-Budapest hatte weit schöneren Erfolg in der Rhapsodie für eine Altstimme, Männerchor und Orchester von Johannes Brahms. Sydney Biden-Berlin sang Beethovens Lied „An die Hoffnung" nach der Instrumentierung von Felix Mottl mit durchgeistigter Auffassung, wenn auch im oberen Register mit noch etwas unfreiem Ton. Die pathetische Sinfonie von P. Tschaikowsky wurde mit gesättigtem Klang und rhythmischer Feinheit von unserm trefflichen städtischen Orchester wiedergegeben.

Einen wundervollen Abschluß des Konzertwinters machte die Konzertgesellschaft mit S. Bachs tiefgründiger und erhabener H moll-Messe. Die sich häufenden technischen Schwierigkeiten überwand der Chor mit großer Sicherheit. Der bedeutungsvolle Bachsche Rhythmus kam unter Dr. Hayms energischer Leitung zur rechten Geltung und Wirkung. Ein tieferes Eindringen in den Geist der H moll-Messe war aus den wundervollen Chören des Credo und Sanctus zu erkennen. Die Solisten entledigten sich mehr äußerlich als innerlich ihrer überaus schwierigen Aufgabe. Nichtsdestoweniger sang Ethel Peake-Berlin die Arie „Agnus dei" klang- und empfindungsvoll. Den Soprangesängen lieh Aaltje Noordewier-Reddingius-Amsterdam ihr schönes Organ. Hoch zu bewertende Leistungen waren diejenigen der Instrumentalisten: Gumpert (Violine), F. Hoch (Flöte), G. Wolter (Oboe d'amore), A. Steitr (Horn), E. Flockenhans (Orgel). Als besonders zuverlässig erwies sich das Orchester.

Das letzte Solistenkonzert der Konzertgesellschaft gestaltete sich zu einem Gesangsabend, der einen interessanten Überblick über die Entwicklung des Kunstliedes während der letzten zwei Jahrhunderte gewährte. Indem hierbei das klassische und romantische Lied in den Vordergrund der Betrachtung gerückt war, wurden ein- und zweistimmige Lieder, Gesänge, Arien dargeboten von G. Paësiello (1741—1801), G. Bononcini (1660 bis 1750), Händel, Gluck, Schubert, Schumann, Brahms, C. Franck. Nicht nur die melodische, harmonische, rhythmische und modulatorische Eigenart der einzelnen Meister wurden zum Vergleich gegenübergestellt, es war auch sehr interessant zu beobachten, wie die Klavierbegleitung sich zu immer größerer Wichtigkeit und Selbständigkeit im Vergleich zu der melodischen Linie entwickelt. Anna Stronck-Kappel-Barmen (Sopran) und Marie Philippi-Basel (Alt) bewiesen in Auswahl und Zusammenstellung der zahlreichen Liedgruppen guten Geschmack, die Ausführung gewährte selbst dem verwöhnten Ohr hohen künstlerischen Genuß. Besonders gefielen: die Arie aus „Die Pilgrime auf Mekka" von Gluck; Die Schwestern (Duett) und Frühlingstrost von Joh Brahms und Frühlingsnacht von Schubert.

Große Anziehungskraft hatte das letzte Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters durch die Darbietung zweier Konzerte für drei Klaviere: Konzert in D moll mit Begleitung des Streichorchesters von S. Bach, umfassend zwei eine Siciliana einschließende, rhythmisch frisch bewegte und klangvolle Allegro-Sätze; Konzert in F dur von Mozart mit Begleitung von Streichquartett, zwei Oboen, zwei Hörnern, enthaltend drei Sätze — Allegro, Adagio, Rondo — voll lieblicher Anmut und heiterer Empfindung. Die Interpretation

durch Professor Buths nebst Tochter (Düsseldorf) und Herrn G. König-Düsseldorf war technisch sauber und zeugte von richtiger Erfassung des Mozartschen Stiles.

Anerkennung fand auch Helene Schütz-Leipzig mit Glucks Rezitativ und Arie aus Alkeste: Wo bin ich? Beethovens achte Sinfonie schloß in schönster Stimmung den interessanten Reigen der dieswinterlichen Sinfoniekonzerte ab.

Kompositionen für zwei Klaviere von Moscheles, César Franck, Pirani, Chopin, Sinding, Schelling führten in lobenswerter Technik und beseeltem Vortrag Karl Ottersbach und Karin Elin Dayas-London vor. Vorwiegend dem deutschen Volkslied gewidmet war ein von Wendel Wiltberger erfolgreich geleitetes Frühlingskonzert der „Deutschen Sänger".

Einen Blick in das internationale Schaffen auf gesanglichem Gebiete gewährte das Konzert des Elberfelder Lehrergesangvereins (Dirigent Dr. Haym), der den Hauptnachdruck auf einheitlichen Stimmklang, Deutlichkeit der Aussprache und sinngemäße, dynamische Schattierung legt. Eva Lißmann-Berlin ersang sich mit Liedern von Tschaikowsky u. a. reichen, wohlverdienten Beifall. H. Oehlerking

Kattowitz Der Meistersche Gesangverein (Kgl. Musikdirektor G. v. Lüpke) bot ein Konzert unter Mitwirkung von Tilli Koenen und Arnold Mendelssohn. Das Programm umfaßte hauptsächlich Werke von Arnold Mendelssohn, von denen mir „Grabgesang" und „Beherzigung" aus Op. 44 sehr gut gefielen, während ich den „Drei Madrigalen" nach Goethe, die hier aus der Taufe gehoben wurden, weniger Gelingen nachsagen kann, insoweit die Komposition in Frage kommt. Tilli Koenen sang mit voller, schöner Stimme und gut disponiert eine Anzahl Lieder des anwesenden Komponisten, von diesem sehr wirkungsvoll am Flügel unterstützt. An dieser Stelle muß ich mich dem Dirigenten G. v. Lüpke einmal insofern entgegenstellen, indem ich feststelle, daß er in letzter Zeit bei dynamischen pp-Abstufungen übertreibt. Beim Hinhauchen beispielsweise gespensterhafter Stellen hört man vom Chor nichts mehr anderes als die scharfen Konsonanten s oder t. Die Vokalisation und mit ihr natürlich der Tonträger geht bei solchen allzu scharf pointierten Nuancen gänzlich verloren, sehr zum Nachteil der Tonreinheit. Ein nachfolgender Einsatz mit voller Stimme wird alsdann meist unklar und schwankt in der Intonation. Aus diesem Grunde ist deshalb vor Übertreibungen zu warnen, wie gleichfalls ein allzu forciertes FF unschöne Schreitöne zeitigt. Das zweite Chorkonzert am 8. März brachte uns als Solisten Ernst v. Dohnànyi, der mit Beethovens Appassionata sich gleich die Herzen der Zuhörer eroberte. In seiner „Suite im alten Stil" Op. 24 blieb der Komponist hinter dem Virtuosen zurück. Von bedeutender Entfaltung an Charakteristik zeugt in diesem Werk nur das Menuett, darüber vermochte auch nicht die kontrapunktisch und technisch glänzende Bravour der anderen Teile hinwegzutäuschen. Die Auswahl der Chöre zeigte diesmal keine allzu glückliche Hand. Thuilles „Traumsommernacht", ein Frauenchor mit Harfe und Violine, vermochte wenig zu erwärmen, zumal die benutzte chromatische Harfe (Frl. Dutreux) stellenweise recht unrein eingestimmte Töne aufwies. Psalm 43 von Mendelssohn und Schumanns Op. 141 „An die Sterne" und „Talismane" eröffnen dem Musiker interessante Perspektiven, vermochten aber weder den Chor noch das Publikum so recht zu erwärmen, trotz der durchaus guten Ausführung. Alle die glänzenden Eigenschaften, die unserem Chor eine erste Stelle unter den a cappella-Chören Schlesiens sichern, litten unter den ungünstigen Liedern, deren Wiedergabe in gesangstechnischer Beziehung den Chor und Dirigenten im alten vorzüglichen Licht erscheinen ließen, wenn auch v. Lüpkes Temponahme stellenweise Widersprüche aufkommen ließ.

Das I. Populäre Konzert (Otto Wynen) brachte die Solisten Nicolas Lambinon (Violine) und Gottfried Zeelander (Cello) und Wynen (Klavier). Im Programm waren Trios von Mozart und Weber, Cellosoli und die Uraufführung der Emoll-Fantasie in 3 Sätzen von Otto Wynen, worüber bereits an anderer Stelle in diesen Blättern berichtet wurde. Aus begreiflichen Gründen kann der Schreiber dieser Zeilen darüber selbst nichts berichten und muß sich darauf beschränken, mitzuteilen, daß die hiesigen Tageszeitungen voll des Lobes über den künstlerischen Verlauf dieses Konzertes waren. Im II. Populären Konzert (Wynen) erschien der auch hierorts stark gefeierte Willy Burmester mit dem Pianisten Emeric Kris. Es hieße Kohle nach Oberschlesien tragen, wollte man noch Worte über Burmesters Künstlerschaft verlieren. Das Publikum, welches auch aus dem benachbarten Rußland stark vertreten war, war wieder hingerissen von den faszinierenden Leistungen des Meisters, der in E. Kris einen ausgezeichneten Begleiter hatte.

Zwei Kammermusikabende, die durch Hervorholung alter, wenig gespielter Werke besonders interessierten, brachten an auswärtigen Gästen Frau Erler-Schnaudt, Josef Melzer (Cello), Professor Prill (Flöte), Max Freund (Bratsche), an einheimischen Künstlern Frl. Honigberger, Frau Geyer-Dierich und Artur Brandenburg. Leider ist bei diesen Abenden nur immer ein kleiner Kreis von Interessenten versammelt, wie ich bereits vorhin erwähnte. Die Abwicklung der Programme verlief in durchaus künstlerischer Weise.

Die Theaterkapelle (Edm. Gumpert) gab ein 3. und 4. Sinfoniekonzert. Die Bezeichnung „philharmonische Konzerte" halte ich nicht für ganz richtig. Leider sind die Befürchtungen, die ich in meinem ersten Saisonberichte betreffs der dauernden Qualität des Orchesters aussprach, eingetroffen. Für den „Wagner-Abend" hatte man uns eine Besetzung von 70 Musikern angekündigt, wärend nur 50 Mann vorhanden waren. Solche Irreführungen sind auf das schärfste zu verurteilen, zumal man es nicht für nötig hielt, das Publikum über den Grund solcher wesentlichen Änderungen aufzuklären. Auch war das Programm zu diesem Konzert sehr ungenügend vorbereitet, weshalb man es mit gemischten Gefühlen verließ. Ich bin der Meinung, daß hier zwei Konzerte, auf deren Qualität mehr Sorgfalt gelegt würde, besser wären wie ihrer fünf mit nicht genügender Vorbereitung. Unter demselben Umstand litt im 4. Konzert die Bdur-Sinfonie von Schumann. Der einzige Lichtmoment in diesem Konzerte war die Pianistin Selma Honigberger, die mit hübschem Anschlag und einwandfreier Technik Beethovens Cmoll-Konzert spielte.

Am 2. März gab der Volksliedersänger Hunyady einen Vortragsabend zur Laute, der reichen Beifall fand. Erwähnenswert erscheint mir noch ein Konzert eines hiesigen Knabenchors unter Leitung des Herrn Rzadkowski, in dem einige hiesige Dilettanten mitwirkten. In Aussicht stehen für diese Saison noch ein Konzert des Wiener Tonkünstler-Orchesters (Nedbal) und die Aufführung „Ein deutsches Requiem" von Brahms (Meisterscher Gesangverein).

Otto Wynen

Königsberg i. Pr. Im sechsten Künstlerkonzert wurde etwas Außergewöhnliches geboten: das Böhmische Streichquartett. So habe ich mein Lebtag noch nicht Streichquartett spielen hören! Das war bezaubernd schön! Welch eine Durcharbeitung, Feinheit, Glätte und Einheit bis in die kleinsten Einzelheiten! Das war wirklich Tonsprache! Eine Landschaft mit Bergen, Hügeln, Tälern — Ausdruck, Temperament, Geist und Gemüt. Gar nicht zu sprechen von der „Überwindung" der technischen, rhythmischen „Schwierigkeiten". Der sonst für solch intime Musik wenig geeignete bezw. benutzte große Stadthallensaal war gefüllt. Die zahlreichen Hörer standen ganz unter dem Banne der Künstler — ihrer Musik. Das war ein Eindruck und ein Beifall mit elementarer Herzensgewalt! Gespielt wurde Schuberts Amoll Op. 29 und Dvořáks Esdur Op. 51. Und zum Schluß noch ein Schubert: das Forellenquintett. Den Klavierpart spielte Artur Schnabel. Das setzte dem Ganzen die Krone auf. Ein unvergeßlicher Abend. Im Forellenquintett wirkte der Kontrabassist L. Goedecke vom Berliner Philharmonischen Orchester den anderen ebenbürtig und ihrer würdig mit.

Das V. Sinfoniekonzert unter Prof. Brodes temperamentvoller Leitung brachte außer Mozarts Zauberflöten-

Ouvertüre und Wagners Lohengrin-Vorspiel Tschaikowskys seit vielen Jahren hier nicht gehörte Sinfonie Nr. 2 in C moll. Die gastierende Solistin des Abends war Hermine Bosetti, die Münchener Sopranistin. Schon zu etlichen Malen sollte sie zu einem Operngastspiel herkommen, mußte aber in letzter Stunde absagen. Den Wohlklang ihres Namens hat sie vor allem in Mozarts Arie („Martern aller Art") der Constanze aus „Entführung aus dem Serail" durch den Wohlklang und die virtuose Technik ihrer Stimme und den echt dramatischen Vortrag glänzend bestätigt. Eine kleine Indisposition machte sich allerdings etwas bemerkbar. Aber das ändert an ihrer wohlbegründeten Berühmtheit nichts. An diesen Konzertabend schloß sich ihr Gastspiel in Opern von Nicolai und Offenbach an der hiesigen Oper.

Nach etwa Jahresfrist besuchte uns die Pianistin Elly Ney — diesmal als Gattin des Violinisten Willy van Hoogstraten, mit dem sie nun das Programm des VII. Künstlerkonzertes absolvierte. Aber — drei Sonaten dicht hintereiander —! Ist das nicht etwas zuviel? Sie spielte von Brahms die Sonate Op. 1 in C dur und Op. 78 in G dur (mit Violine), ferner Beethovens Appassionata (Op. 57 F moll), schließlich von Chopin aus Op. 25 Cis- und A moll, As- und Ges dur und die As dur-Polonaise Op. 53. Aus dem großen Überschuß von Temperament, Feuer und Kraft, gepaart mit einer glänzenden, wenn auch nicht immer absolut treffsicheren Technik ergibt sich dieser stark ausgeprägten, ungebändigten Künstlerindividualität ein gut Stück Selbstbewußtsein und dekorativer Manier. Auf die Zugabe dieser nicht allzu vielen imponierenden Äußerlichkeiten würden wir zugunsten der Bescheidenheit, die auch den Künstler ziert, gern verzichten. Mehr Mäßigung und Selbstbeherrschung würden stellenweise der Klarheit zugute kommen. Manches klang doch recht überhastet und verwischt; manches vielleicht etwas zu zögernd — gezerrt. Der Anschlag ist an sich gut differenziert. Auch diesmal konnte ich nicht merken, daß die Dame eine Chopin-Spielerin ist. Dazu fehlt ihr das entsprechende Naturell. Die Technik allein tut es hier nicht. Willy van Hoogstraten ist auch nicht ganz frei von Künstlermanieren. Den Violinpart in genannter Brahms-Sonate führte er tadellos, vornehm, elegant, mit guter Technik, gesundem Bogenstrich und feinfühliger Auffassung durch.

Die Musikalische Akademie, Königsbergs ältester Chorverein, brachte am 22. Februar in der Domkirche eine Anzahl a cappella-Chöre deutscher Meister zur Aufführung. Eingeleitet wurde die Vortragsfolge durch Choralvariationen von Franz Tunder über „Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wand" für Orgel mit Doppelpedal, die Organist Ernst Beyer meisterhaft spielte. Ragte die Schlußnummer — Brahms' hier erstmalig gesungene „Fest- und Gedenksprüche" für achtstimmigen Chor Op. 109, dieses Meisters der Harmonik, Polyphonie und Stimmführung — teils durch ihre edle, tonmalerische Deklamation hervor, so hob sich aus dem Rahmen des Ganzen Joh. Christoph Bachs fünfstimmige Motette „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitig stirbt" hervor durch ihre eminenten Schwierigkeiten kleiner, schneller Notenwerte, durch ihre rhythmische Lebhaftigkeit, polyphone Verwicklung, schwierigen Einsätze usw., die den Hörer sehr fesseln mußten. Der vierstimmige Frauenchor sang Schütz' „Ich ruf' zu dir". Der gemischte Chor sang achtstimmig mit zwei Sopransoli Duo Seraphim clamabant von Gregor Aichinger. Die Solistin des Abends war unsere einheimische, jetzt in Berlin weilende Altistin Fräulein Hertha Dehmlow. Mit ihrem gesunden, schönen, vollsaftigen Alt und ihrer echt musikalischen, stets angemessenen, warmen Singweise hat sie sich schon einen recht wohlklingenden Namen ersungen. Diesmal stand sie allerdings etwas unter dem Bann einer Indisposition — dies merkte man u. a. an dem Flackern der Stimme. Sie sang mit Orgelbegleitung ein Arioso aus „Cantata controm senti" von Händel, Jesus in Gethsemane von Ph. Em. Bach, „Bist du bei mir" von Joh. Seb. Bach u. a.

Der IV. Novitätenabend erweckte gemischte Empfindungen. Diese Veranstaltungen haben sich noch nicht eingebürgert. Der große Stadthallensaal war spärlich besetzt. Die Herren vom grünen Tisch des um seine Existenz heiß ringenden Stadthallenunternehmens — einschließlich des Stadthallen-Orchesters, dessen Weiterbestehen zur Stunde noch recht fraglich ist — sind keines Rates bedürftig, also muß man sie allein weitermachen lassen. Die mehrfachen Kontrapunkte in diesem „großzügigen" Unternehmen erfordern zu ihrer Lösung noch mehr als eines musikalischen Kontrapunktikers. Gerade diese Novitätenkonzerte dachte ich mir anders. Doch nur aus rein geschäftlich-praktischen Gründen ließ man dieses Konzert teils auch unter der Flagge des „Arbeiter-Bildungsvereins" segeln, d. h. der genannte Verein kündigte es in seinen Kreisen als sein eigenes an. Für ihn waren die Eintrittspreise populär; aber die Musik nicht. Ich halte es für ein großes Unrecht, diesen schlichten Leuten solche zum Teil unverdauliche Kost vorzusetzen. Ich beziehe dies auf die beiden in „moderner" Harmonik schwelgenden Sinfonien. Mit solchen Werken kann die Musik an den Geistern und Gemütern der Strebsamen, Lernbegierigen, Wissensdurstigen ihre Mission nicht erfüllen. Otto Beschs „Lustspiel-Ouvertüre" war von gemäßigtem Lustspiel. Man merkt da nicht genug den prickelnden Humor. Bleiben noch übrig die Gesänge. Fräulein Hiller hat eine verheißungsvolle Altstimme, die aber noch einer gewissen Entschleierung bedarf. Auch ihr Vortrag läßt Gutes erhoffen. Mutig und klugerweise hatte sie drei Brahms-Lieder gewählt, mit denen sie ehrenvoll bestand.

Artur Altmann, der strebsame und erfolgreiche Leiter des Philharmonischen Chores, der sich im hiesigen Musikleben vorteilhaft bemerkbar macht, brachte mit seiner Madrigal-Vereinigung, etwa einem Dutzend Frauen- bezw. Männerstimmen, drei charakteristische, interessante Gesänge von Haßler, Tomkins und Battson zu Gehör. Es fehlt noch der letzte Schliff, was die innige Verschmelzung der Stimmen und die Finesse betrifft. Die Männerstimmen bleiben nicht diskret genug im Rahmen. Doch ist die Leistung schon ganz achtungswert.

Im VI. Sinfoniekonzert lieferte Prof. Max Brode aufs neue den Beweis, daß es ihm redlich darum zu tun ist, jedem Geschmack zu entsprechen. So brachte er als Nr. 1 das „Festliche Präludium für großes Orchester und Orgel" von Rich. Strauß, das allerdings nicht Nr. 1 ist. Daß Strauß den Orchesterapparat in seiner Gewalt hat und in den verschiedensten „Tönen" zu malen versteht; daß er auch Meister thematischer Arbeit ist, das besagt noch nicht alles. Auch der hier große Aufwand materieller Mittel reicht noch nicht aus. Dem Orchester ist noch die Orgel beigesellt, und schließlich gibt es noch drei Extratrompeten. Mit diesem Aufwand ist der feierliche Eindruck und die entsprechende Verwendbarkeit dieser Gelegenheitskomposition wohl gesichert; das ist aber so ziemlich alles. In der Erfindung an sich ist das Opus gerade kein hervorragendes mit all seinem lauten Pathos. Abgesehen von Haydns D dur-Sinfonie Nr. 14 bot das Orchester Dukas' Scherzo nach Goethes Ballade „Der Zauberlehrling". Handelt es sich hier auch nur um (bessere) Programmusik, so ist es immerhin ein genialer Scherz. Als Solistin trat die Kgl. Hofopernsängerin Frau Hafgren-Waag auf, konnte aber nicht sehr erwärmen. Der Beifall war mäßig.

Das von der Philharmonie (Prof. Brode) üblicher- und anerkennenswerterweise veranstaltete 21. volkstümliche Sinfoniekonzert — Eintrittskarten für einige Groschen nur für eine bestimmte Beamtenkategorie bei Behörden, in industriellen Betrieben — war diesmal nicht die Wiederholung oder Generalprobe eines Philharmonischen Konzertes, sondern gab sich mit funkelnagelneuem Programm als selbständiges: Beethovens Prometheus-Ouvertüre, Mozarts F moll-Fantasie für Streichorchester und Orgel (Erich Herrmann) und Mozarts D dur-Sinfonie Nr. 35. Fräulein Ella Prieß hatte sich in den Dienst der guten Sache gestellt. Nicht ganz frei von Lampenfieber, sang sie mit schönem Sopran und warmem Vortrag die Arie der Andromache aus Bruchs „Achilleus" („Aus der Tiefe des Grams"). Ferner drei Brahms-Lieder mit Klavierbegleitung, die Herr stud. F. Schellong angemessen ausführte.

Unser Königsberger Lehrergesangverein, dessen Leistungen bei Publikum und Presse stets Beifall finden, hatte sich diesmal die Neuroßgärter Kirche mit ihrer vielleicht nicht allzu günstigen Akustik als Ort seiner Siegestaten erwählt. Conrad Hausburg ist der Urtyp eines idealen Gesanglehrers und -dirigenten. Gerade bei der Umfangsbeschränkung des Männergesanges, wo die Stimmen so an- und aufeinander gedrängt sind und sich in der Klangfarbe nicht differenzieren, kommt es auf die dynamische Abstufung und Feile an, soll Klares, Sinnreiches, Effektvolles erzielt werden. Hierauf versteht sich Hausburg vortrefflich. Er hat obendrein Vorrecht und Freude, einen ebenso musikalischen, intelligenten wie tonund zahlreichen Chor, der ihm zu folgen vermag, zu leiten. Allerdings — im großen Stadthallensaal kommt der Chor vorteilhafter zur Geltung. Aber trotz alledem — wie herrlich klang es doch wieder! Hervorgehoben sei zunächst A. E. Grells Graduale „Gnädig und barmherzig" in F. Schulz' Bearbeitung für achtstimmigen Chor. Abgesehen von der interessanten, zumeist als Doppelchor aufzufassenden Stimmführung, welch eine imposante, gesättigte Breite großen Tongebietes! Ferner „Wie schön leuchtet der Morgenstern" von Ph. Nicolai, W. Franks „Sei nur still", „In stiller Nacht" (Komponist unbekannt, nach Brahms bearbeitet von Hegar), „Komm, süßer Tod" von Joh. Seb. Bach, „Pilger auf Erden" nach Schubert von P. Cornelius. Ein größeres, hervorzuhebendes Opus ist v. Othegravens Bearbeitung des Chorals „Lobe den Herren, den mächtigen König" für Männerchor und Orgel — interessante Umschreibung, thematische Arbeit, imposant, feierlich, kraftvoll! Eingangs spielte Organist E. Beyer mit bekannter Meisterschaft Jos. Rheinbergers Esdur-Orgelsonate und begleitete mit kunstverständigem Geschmack und wirkungsvoller Registrierung die beiden Violinsoli: Adur-Sonate von Händel und Thema mit Variationen von Jos. Rheinberger, die Konzertmeister Becker mit edler, schöner Tongebung, guter Technik und gemütswarmem, aller Übertreibung fernem Vortrag spielte.

Frau Lotte Rosenow von hier, die das Singen eigentlich nur nebenamtlich betreibt, riskierte es, einen ganz alleinigen Liederabend zu geben. Und sie schnitt künstlerisch dabei ganz gut ab. Schon vor einigen Monaten hörte ich sie in einem Wohltätigkeitskonzert. In Liedern brachte sie ihren schönen, umfangreichen Mezzosopran zu vorteilhafter Geltung. Allerdings wird sie noch manches zu lernen haben in der Intonation, Vokalaussprache, wird noch manches in ihrer Stimme auszugleichen sein. Danach läßt sich Vortreffliches erwarten. Auch im Vortrag ist noch etlicher Raum für Vertiefung vorhanden. Jemehr sie sich an dem Abende auf dem Podium akklimatisierte, hineinsang, desto besser gelang es, und damit wuchs denn auch der Beifall der Hörer. Die hiesige wohlakkreditierte Pianistin Fräulein Margarete Eschenbach besorgte die Klavierbegleitung bestens.

Im VIII. Künstlerkonzert erschien die Bläser-Vereinigung der Herzogl. Hofkapelle zu Meiningen. Schon die Klangfarbe der Holzblasinstrumente, denen sich das Waldhorn beigesellte, war eine angenehme, dieser Art seltene Abwechslung inmitten der gerade in dieser Saison so zahlreichen Orchester- und sonstigen Darbietungen. Ihr gesättigter, behaglicher, teils gemütlicher, humorvoller Zusammen- und Wohlklang — wenigstens von solchen Künstlern gespielt, d. h. geblasen — ergibt das, was jemand mit dem Ausdruck bezeichnete: „Wie aus dem Honigtopf gezogen". Selbst resolute Fortestellen u. dergl. entbehren der Glätte und des Wohllautes nicht. Ein solches Instrumental-Ensemble kann naturgemäß nur klare Harmonie mit den althergebrachten Dissonanzen in bisherigem, weislich abgewogenem Maß der Abwechslung, der Modulation ohne Gewalttätigkeit und gehäufte Kühnheit bringen. In Beethovens Rondino und dessen Oktett (Op. 103), beide in Esdur, beide für je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner, sowie Mozarts Serenade, die vier Waldhörner und zu jener Besetzung noch zwei Bassethörner und Kontrafagott hatte — also im ganzen 13 „Mann", die mit ihrer Kunst dem Aberglauben an die ominöse 13 herrlich widersprachen — zeigten die Meininger ihre Virtuosität in Technik und Vortrag. Selbst das sonst gewiß nicht so flügge Waldhorn brachte schnelle Figuren und Läufer fertig, die man seiner Sprödigkeit gar nicht zugemutet hätte. Ein Herz und eine Seele bis in die kleinsten Akzente und Nüancen einer sinn- und gemütvollen Auffassung, entzückten und enthusiasmierten die Vortragenden ihre höchst „andächtigen" Hörer. Solchen Instrumentalisten gegenüber hatte die Solistin des Abends keinen leichten Stand. Es war dies Frau Johanna Kiß, die wir schon in der achten Mahler-Sinfonie hörten. Heute kam sie mehr zur Geltung. Es gelang ihr, nicht nur das volle Interesse der Hörer zu erwecken, sondern sich in deren Herzen hineinzusingen. Mit recht schönem, tonreichem, angenehmem Alt und wohlgestaltendem, empfindungsvollem Vortrage sang sie Lieder, Arien usw. von Beethoven, Gluck, Händel, Schubert und Loewe. Dr. mus. Wallfisch

Leipzig Das vierte Prüfungskonzert im Kgl. Konservatorium brachte einige recht gute Einzelleistungen. Frl. Annemärie Buller aus Rostock spielte den ersten Satz aus Griegs Amoll-Klavierkonzert gewandt und empfindungsvoll, Hr. Marco Peyrot aus Turin zeigte sich sehr tüchtig auf dem Cello im Vortrage des Volkmannschen Amoll-Konzertes. Die Intonation war klar, der Vortrag voll reger Anteilnahme des Gemütes. Das Geschwisterpaar Hr. Alexander und Frl. Anna Weprik aus Warschau waren den dankbaren Variationen für zwei Klaviere in Esmoll von Sinding ebenso geschmackvolle wie technisch sattelfeste Interpreten, und Frl. Edith Hartmann aus Leipzig entledigte sich ihrer Aufgabe (erster Satz aus Beethovens Klavierkonzert in G) mit gutem Gelingen, wenngleich ihr ein kleiner Gedächtnisfehler unterlief. Goltermanns Amoll-Konzert erfuhr durch Frl. Romana Rozenband aus Lodz eine gute Wiedergabe, und Hr. Basilius Alexeiew aus Charkow zeigte sich in dem technisch sicheren und musikalisch verständnisvollen Vortrage der Bachschen von d'Albert bearbeiteten Passacaglia als gut geschulter Musiker. Lobenswertes bot auch Frl. Lizzie Gebhardt aus Leipzig mit dem Vortrage einer Elias-Arie.

Im fünften Prüfungskonzert reüssierte vor allem die junge begabte Sängerin Frl. Elisabeth Müller aus Ronneburg. Sie bot — von Hrn. Herbert Reichert verständnisinnig begleitet — vier Lieder von Richard Strauß mit ungeschminktem Empfinden und volltönender, in allen Lagen trefflich herangebildeter Stimme. Sehr gut schnitt weiter Hr. Otto Klinge aus Darmstadt ab, der den ersten Satz aus dem Ddur-Violinkonzert von Tschaikowsky zum besten gab. Sein Ton ist rund und voll, die Technik hochentwickelt. Ein Solo für Posaune bot Hr. Alfred Günther aus Marklissa in Schlesien mit bestem Gelingen, und Frl. Margareta Meyer aus Leipzig wußte mit dem natürlichen Vortrage einiger Lieder von Robert Franz lebhaft zu interessieren. Die Begleitung lag in den sicheren Händen des Hrn. Julius v. Kiß. Frl. Paula Kracke aus Hamburg erprobte ihr tüchtiges Können in dem gewandten Vortrage des ersten Satzes aus Schumanns Amoll-Klavierkonzert, und die Cellistin Frl. Gertrud Diersch aus Leipzig war den technischen Anforderungen des Emoll-Konzertes von Popper durchaus gewachsen. An beiden Abenden stand das von Hrn. Prof. Sitt geleitete Schülerorchester auf der Höhe. ?

Kreuz und Quer

Basel. Das Kuratorium des Baseler Konservatoriums hat beschlossen, im Laufe des Monats Septemer einen vierwöchigen Meisterkursus für Klavier und Violine zu veranstalten. Die Leitung ist den Berliner Künstlern Artur Schnabel und Karl Flesch übertragen worden. Da die Anzahl der teilnehmenden Schüler naturgemäß begrenzt sein muß, man andererseits jedoch einem größeren Interessenkreise die Möglichkeit geben will, dem Unterricht zu folgen, ist die Einrichtung getroffen worden, daß auch zuhörende Teilnehmer zugelassen werden. Im Anschluß an den Unterricht werden die beiden Künstler fünf Konzerte für die Teilnehmer an dem Kursus

veranstalten. Der Schlußtermin für die Anmeldung zu diesem Doppelmeisterkursus ist auf den 1. Juli festgesetzt.

Bayreuth. In der Klagesache der Frau Isolde Beidler gegen ihre Mutter Frau Cosima Wagner hat die Zivilkammer des hiesigen Landgerichts folgende Entscheidung erlassen: 1. Es soll Beweis erhoben werden über die klägerische Behauptung, ob in der Zeit vom 12. Juni 1864 bis 12. Oktober 1864, diese beiden Tage mitgerechnet, während welcher Zeit Hans v. Bülow in München krank daniederlag, die Beklagte und Hans v. Bülow in häuslicher Gemeinschaft gelebt haben. 2. Es soll ferner Beweis darüber erhoben werden, ob innerhalb dieser Zeit zwischen der Beklagten und Hans v. Bülow kein Verkehr, insbesondere keine eheliche Beiwohnung, erfolgt ist. 3. Hierüber ist binnen zehn Tagen die damalige Wirtschaftsdame im Hause Bülow zeugenschaftlich zu vernehmen.

Berlin. Der Musikpädagogische Verband erläßt einen Aufruf zur Gründung von Volksmusikschulen, die die hierorts so massenhaft grassierenden, höchst zweifelhaften „Konservatorien" paralysieren sollen. Diese Volksmusikschulen sollen sich zunächst rekrutieren aus den musikalisch begabten Kindern der Gemeindeschulen und den älteren Fortbildungsschülern. Ihr Ziel ist: Erziehung zur Musikfreude und Bildung des Geschmacks; sie wollen durch die Jugend Verständnis und Liebe für edle Musik in die Heimstätten tragen. Im Vordergrunde steht die Pflege der Streichinstrumente, daneben Klavier und Blasinstrumente. Vorgeschrittene Schüler sind zu Schulorchestern zu vereinigen, hervorragend begabten Kindern soll weiteres Studium ermöglicht werden. Die Errichtung einer Volksmusikschule als Musteranstalt, deren Zweiganstalten sich über Groß-Berlin erstrecken, ist zunächst geplant. Die Lösung dieser bedeutungsvollen Aufgabe erfordert aber größere Mittel. Der Musikpädagogische Verband wendet sich an den Kunstsinn der begüterten Kreise und bittet, dem zu bildenden Patronatverein zur Gründung von Volksmusikschulen mit einem selbst zu bestimmenden Jahresbeitrag beizutreten oder das Unternehmen durch eine einmalige größere Spende zu fördern. Die Idee ist nicht neu. Man findet sie im deutschen Süden schon mehrfach ausgeführt. So besitzt z. B. das kleine Kufstein eine solche Schule, der der dortige Kirchenmusikdirektor F. Seitz, ein früherer Schüler Reinbergers und der Kgl. Musikakademie in München, vorsteht. Dort werden Schüler und Schülerinnen der Volksschule sowie andere junge Leute musikalisch korrekt und auf städtische Kosten unterrichtet.

— Der „Kientopp", dieses „künstlerische" Hauptbildungsmittel des Berliners aller Stände, hat eine neue große Kulturtat vor. Er reproduziert jetzt Dirigenten, wenn sie die Werke der Meister aufführen. In der Probevorstellung soll man genau gesehen haben, welche Bewegungen die Herren Dirigenten gemacht, welche Gesichter sie geschnitten haben usw. Danach soll es möglich werden, Orchester noch unter ihrer Leitung spielen zu lassen, wenn sie selber schon längst vermodert sind. Es sei ein Jammer, daß diese neueste Kientoppmöglichkeit nicht schon zu Wagners und Bülows Lebzeiten vorhanden gewesen wäre. Das alles ist kein Scherz, sondern bittere Wahrheit. Muse, verhülle dein Haupt!

— Der Klavierauszug des neuesten Werkes von Richard Strauß: „Josephs Legende", Handlung in einem Aufzuge von Harry Graf Keßler und Hugo v. Hofmannsthal, ist von Otto Singer verfertigt und im Verlag von Adolph Fürstner in Berlin zum Preise von 12 Mk. erschienen.

— Richard Strauß ist jetzt mit der Komposition einer neuen Oper beschäftigt, deren Text ihm wiederum Hugo von Hofmannsthal gedichtet hat. Der Stoff behandelt ein romantisches Märchen.

— In Werckmeisters Kunstsalon (Berlin, Kronenstraße 58, an der Friedrichstraße) ist eine Richard Wagner-Ausstellung: Originalzeichnungen und Lithographien zu „Tristan" und „Rheingold" von Franz Stassen, Pastelle und Ölgemälde zu Wagners Werken von H. Hendrich, F. Leeke, W. Weimar u. a.

— Der Verband deutscher Bühnenschriftsteller hat ein neues Werk von Josef Weiß, dem Komponisten der Oper „Der polnische Jude", in Bühnenvertrieb genommen: eine einaktige Pantomime, betitelt „Ein dionysischer Tanz".

— Paul Scheinpflug, der Dirigent des Blüthner-Orchesters, ist für den Sommer zur Leitung einer Reihe von Sinfoniekonzerten des Rigaer Orchesters engagiert worden; sie finden im Seebade Majorenhof-Dubbeln bei Riga statt.

— Das Deutsche Opernhaus schließt seine Vorstellungen am 4. Juli und beginnt sie am 30. August wieder. Vor der

Sommerpause wird das Repertoire noch um drei Werke bereichert. Zuerst erfolgt im Mai die Neueinstudierung der Operette „Der Zigeunerbaron" von Johann Strauß. Hierauf wird „Iphigenie in Aulis" zur Feier von Glucks 200. Geburtstage und dann die „Walküre" in Szene gehen. Die beiden letzten Teile der Wagnerschen Tetralogie, „Siegfried" und „Götterdämmerung", folgen im neuen Spieljahre.

Bologna. Ferruccio Busoni reist gegenwärtig mit dem Philharmonischen Orchester durch Italien, wo er in einer Anzahl von Städten deutsche Sinfonien aufführt. Dabei hat er besonderen Nachdruck auf diejenigen Mozarts gelegt. Als Solisten sind an der Tournee sein Schüler, der Pianist Petri aus Dresden, und der Geiger Arrigo Serato beteiligt.

Braunschweig. Auf dem Martini-Friedhof in Braunschweig ist dem dort 1833 gestorbenen Musiklehrer Heinrich Werner, dem Komponisten des Liedes vom Heideröslein, ein Denkmal errichtet worden. Das Denkmal, ein Werk des Bildhauers Siedentop, ist ein einfacher, 2 m hoher Stein, dessen Relief von Heiderosen umrahmt wird; eine Tafel bringt mit Noten den Anfang des Liedes: „Sah ein Knab ein Röslein stehn".

Dessau. Die Dessauer Hofoper unternimmt im Frühjahr 1915 eine Reise nach Brasilien und Argentinien. Geplant sind Opernaufführungen und Konzerte in Rio de Janeiro und Buenos Aires.

Dortmund. Der zu Ostern hier stattgehabte 2. Westdeutsche Kursus zur Förderung des Schulgesanges, der unter Leitung des Herrn Kgl. Musikdirektors C. Holtschneider stand, erfreute sich eines zahlreichen Besuches. Die Teilnehmerliste weist 231 Teilnehmer auf. Auch die Schulbehörden waren vertreten. Vorträge hatten übernommen die Herren: Professor Rolle, Berlin, Rektor Hoffmann, Berlin, Direktor Paul, Leipzig, Sanitätsrat Dr. Pielke, Berlin, Direktor Dr. Preising, Dortmund, Kgl. Musikdirektor Holtschneider, Dortmund, Fräulein A. Zachariae, Hannover, Herr E. Blensdorf, Elberfeld. Der 3. Westdeutsche Schulgesangkursus findet Ostern 1915 statt.

Dresden. Am 10. Mai ist Generalmusikdirektor v. Schuch im Alter von 67 Jahren gestorben. Der Hofoper gehörte er seit 1872 an; die oberste Leitung hatte er seit 1882. Zum Generalmusikdirektor wurde er 1889 ernannt. 1897 verlieh ihm der Kaiser von Österreich den erblichen Adel, 1899 der König von Sachsen den Geheimratstitel. Schuch war hervorragend begabt für klares und elegantes Taktschlagen, dabei sehr fleißig; sein Dirigieren war vor allem auf äußere, sinnliche Wirkung gerichtet. Die größten Erfolge hatte er mit italienischen und neuzeitlichsten Opernwerken. ♯

Düsseldorf. Die Uraufführung von Hugo Kauns neuem Chorwerke „Mutter Erde" wird am 9. und 10. Dezember in Düsseldorf unter Leitung von Professor Panzner stattfinden.

Eisleben. Ein reiches musikalisches Leben entfaltete sich diesen Winter in der alten Lutherstadt. Der bekannte Kapellmeister Ferdinand Neißer, ein Eislebener Kind, veranstaltete Konzerte mit dem Marteau-Quartett (Haydn-Beethoven-Schubert), mit Willy Burmester und Alice Ripper und außerdem eine Reihe von Sinfonie-Abenden mit dem Stadttheater-Orchester aus Halle a. S. Hier kamen u. a. das neue, wertvolle Violinkonzert Op. 36 von Julius Weismann (Anna Hegener) sowie Sinfonien von Haydn, Schubert und Mendelssohn zur Aufführung, wobei sich Neißer allenthalben als gesund empfindender, sicherer und intelligenter Orchesterleiter zeigte. — Der Städtische Singverein (Leitung: Dr. Herm. Stephani) setzte seine recht stattlichen Kräfte für Mozarts „Requiem", Bachs „Weinachtsoratorium", Arnold Mendelssohns Kantate „Das Leiden des Herrn", Bachs Kantate „O Ewigkeit du Donnerwort" und Händels „Samson" mit größtenteils glänzendem Erfolge ein. An die Leistungen der Eislebener Bergkapelle, die in diesen Chorwerken mitwirkte, darf man billigerweise keinen allzu hohen Maßstab legen. Mit den Solisten hatte der Singverein durchweg viel Glück. Im letzten Konzert („Samson") sangen die Soli in ausgezeichneter Weise Lina Schneider (Sopran), Paula Werner-Jensen (Alt), Kammersänger Emil Pinks (Tenor) und Prof. Albert Fischer (Baß). P. Kl.

Helsingfors. Auch in Finnland ist jetzt „Parsifal" aufgeführt worden. Die Aufführung fand in Helsingfors unter Kapellmeister Schneevoigts Leitung im Konzertsaal statt. Kundry war Frieda Langendorff von der Dresdner Hofoper.

Mainz. „Des Tribunals Gebot", komisch-romantische Oper von Edgar Istel, soll die Uraufführung im Mainzer Stadttheater im November erleben. Die Erstaufführung in Österreich findet an der Wiener Hofoper statt.

M. Gladbach. Dem Kgl. und städt. Musikdirektor Hans Gelbke wurde auch in diesem Jahre die Leitung des Kursus für Orgelspiel und Kirchenmusik vom Kgl. Konsistorium der Rheinprovinz im Einverständnis mit der Rhein. Provinzialsynode übertragen. Die Teilnehmer, welche ein öffentliches Organistenamt bekleiden müssen, erhalten zum freien Aufenthalt während der Dauer des Kursus auch Tagegelder und Fahrtvergütung.

Moskau. Der Heilige Synod hat für Moskau die Aufführung von Wagners „Parsifal" verboten, weil Moskau zu patriarchalisch und religiös sei.

Prag. Der neue Prager Konzertsaal „Mozarteum" hat sich in der soeben beendeten Konzertsaison sehr vorteilhaft eingeführt. Dieser einzige intime Saal Prags hat sich als glänzend akustisch erwiesen, wurde von hervorragenden Künstlern mit Vorliebe gesucht und kann seit seiner im vorigen Herbst erfolgten Eröffnung eine beachtenswerte Anzahl von 74 verschiedenen Konzerten und Veranstaltungen aufweisen. Dieser Erfolg liefert den besten Beweis, daß der Saal gleich am Anfange seiner Tätigkeit rasch beliebt wurde und einem längstgefühlten Prager Mangel abgeholfen hat.

Stuttgart. Die Maifestspiele im Kgl. Hoftheater bringen an Opern am 25. Mai Mozarts Don Juan mit Forsell (Stockholm) in der Titelrolle, am 28. Mai Rossinis Barbier mit demselben als Figaro, beide Werke im sogen. kleinen Hause, ferner am 27. Mai Verdis Falstaff im großen.

Neue Bücher

Adolf Ruthardt, Wegweiser durch die Klavierliteratur. Achte Auflage. (462 und XVII S. brosch. M. 3,20; geb. M. 4,20.) Leipzig und Zürich 1914, Gebrüder Hug & Co.

Schon die siebente Auflage von „J. C. Eschmanns Wegweiser durch die Klavierliteratur" (1910) trug diesen Titel nicht mehr zu Recht; denn aus dem mäßigen Bändchen des ursprünglichen Verfassers ist im Laufe der Jahre und Auflagen ein stattlicher Band geworden, dessen Inhalt als das alleinige geistige Eigentum Adolf Ruthardts anzusprechen ist. Der Titel der achten Auflage hat nunmehr den Namen Eschmanns füglicherweise weggelassen. Im großen ganzen ist die bewährte Anlage des Buches (I. Schulen und Technik, II. Klaviermusik zu zwei, III. zu vier und mehr Händen, IV. Ensemblemusik mit andern Instrumenten [das meiste in sieben Stufen geordnet], V. Verschiedenes) beibehalten worden. Innerhalb der einzelnen Abteilungen ist nun freilich seit der siebenten Auflage gar vieles verändert worden. Da wurden neue Werke und Namen (Komponisten und Verleger) aufgenommen, unzweckmäßige alte weggelassen, Umstellungen vorgenommen, Irrtümer und Versehen richtiggestellt; endlich findet sich ein neuer Anhang über „Kurze Betrachtung über die neuen Anschlagslehren" vor, ein Kapitelchen, das, ob es auch in eine lustige Form gefaßt ist, doch sehr zu denken gibt. Es kann nicht meine Aufgabe sein, im Rahmen einer kurzen Besprechungsanzeige auf Einzelheiten einzugehen; der Leser müßte etwaige wenige Vervollständigungs- und sonstige Verbesserungsvorschläge als kleinlich empfinden, wenn er die gediegene, sorgfältige, auf tatsächlich riesigen literarischen und pädagogischen Kenntnissen beruhende Arbeit des Verfassers dagegen hält, ganz abgesehen davon, daß der längere praktische Gebrauch des Werkes viel bessere kritische Arbeit leisten kann als die naturgemäß theoretischere und zeitlich begrenztere Durchsicht und Nachprüfung des Rezensenten, auch wenn sie noch so sorgsam und sachkundig geübt wird. Wie aber der „Wegweiser durch die Klavierliteratur" nicht mehr „rezensiert" werden kann, so braucht er, wenn eine neue Auflage herauskommt, nur noch „angezeigt", nicht mehr empfohlen zu werden.

Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)
Sonnabend, den 16. Mai, nachmittags ½2 Uhr

J. S. Bach: Fantasie und Fuge (Emoll), J. S. Bach: „Jesu, meine Freude".

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)
Sonnabend, den 16. Mai, 2 Uhr

Franz Liszt: Präld. u. Fuge über B-A-C-H; Pater noster; Gloria aus der Missa choralis.

Das nächste Heft erscheint am 21. Mai; Inserate müssen spätestens Montag, den 18. Mai, eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 21

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 21. Mai 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Das (siebente) Deutsche Bach-Fest in Wien

Von Prof. Dr. **Theodor Helm**

Zum erstenmal hat die Neue Bach-Gesellschaft für ihr alljährlich stattfindendes „Wanderndes Bach-Fest“ einen Ort außerhalb der Grenzmarken des Deutschen Reiches: unser Wien gewählt. Und der glänzende Verlauf des Festes in jeder Hinsicht, sowohl was den künstlerischen Geist der Aufführungen, als die Teilnahme des Publikums anbelangt, bezeugte, daß die Vereinsleitung wieder einmal durchaus das Rechte getroffen. Wenn man bedenkt, daß wir gerade heuer eine schier unerhört bewegte Konzertsaison hinter uns hatten, in welcher auch Bach in ausgiebigster und bedeutungsvollster Weise vertreten war: brachten doch die Gesellschaftskonzerte sorgfältigst einstudiert die Matthäus-Passion und die H moll-Messe, die Singakademie fünf der schönsten Kantaten des Meisters, während auch sonst z. B. in ganzen Klavierabenden der unsterbliche Thomaskantor vielfach das Repertoir beherrschte — berücksichtigt man alles dies, so mußte der riesige Andrang zu den Aufführungen des Bach-Festes selbst, welche sämtlich ausverkauft waren, freudigst überraschen. Die einst — zuerst bekanntlich von Schiller — nicht mit Unrecht als „Donau-Phäaken“ verschrieenen leichtlebigen Wiener haben dadurch ihrem Kunstsinn, gerade für das Ernsteste und Tiefste — res severa verum gaudium! —, das schönste Zeugnis ausgestellt, aber zugleich im vorhinein das schmeichelhafteste Vertrauensvotum für den künstlerischen Hauptleiter des jetzigen Festes, dessen unermüdlicher, zielbewußter Energie es vor allem zu danken, daß sich jetzt Wien als verstehende Bach-Stadt getrost neben Leipzig und Berlin stellen darf: dem hochverdienten artistischen Direktor der Gesellschaftskonzerte Hofopernkapellmeister Franz Schalk.

Er hatte die Chorkonzerte am 9. und 11. Mai abends zu dirigieren, während das Orchesterkonzert — Sonntag, den 10. Mai — der Leitung des Hofkapellmeisters Karl Luze anvertraut war. Das „Kammerkonzert“ Sonntag abends, im kleinen Musikvereinssaale spielend, während die drei anderen Konzerte im großen Saale stattfanden, bedurfte natürlich keines eigentlichen Dirigenten. Das Chorkonzert vom 9. Mai war ein Kantatenabend, und zwar ein besonders interessanter, indem man lauter in Wien weniger bekannte, ja zum Teil ganz unbekannte dieser unerschöpflichen Bachschen Meisterwerke gewählt hatte, zugleich ein ungemein lehrreiches übersichtliches Bild der aufsteigenden Entwicklung des Tonriesen auf diesem von ihm so einzigartig beherrschten Gebiete gebend.

Erscheint er in der 1708, also mit 23 Jahren geschriebenen, mehr biographisch und zeitgeschichtlich als künstlerisch interessierenden, sogenannten Mühlhausener Ratswahlkantate „Gott ist mein König“, noch stilistisch etwas unfrei — obwohl sich schon bedeutsam die Klaue des Löwen verrät! — so schlägt er nunmehr in der wahrscheinlich 1729 geschaffenen Solokantate „Ich bin vergnügt“ echt Bachsche innige Gemütstöne an, aber erst in der zweiten der beiden (von Frau Noordewier-Reddingius vortrefflich gesungenen) Arien dieser Kantate die rechte, dem Texte entsprechende Heiterkeit gewinnend. An dritter Stelle der Vortragsordnung stand eine der gewaltigsten, kunst- und ausdrucksvollsten, aber auch schwierigsten Motetten „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir“ (Doppelchor a cappella), in deren hinreißend bewunderungswürdiger Wiedergabe der Singverein so recht zeigte, was er unter seinem jetzigen Dirigenten F. Schalk geworden ist: der Beifall wollte hierauf kaum enden. Auch in den zwei nachfolgenden letzten Kantaten „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden“ und der Zusammenstellung mehrerer, welche Bach selbst als Himmelfahrtsoratorium bezeichnete, mit dem Anfang „Lobet Gott in seinen Reichen“ heimste der Chor den Löwenanteil am Erfolge ein, so trefflich auch die Soli wieder von Frau Noordewier, dann dem Ehepaare Adrienne und Felix v. Kraus, endlich dem Berliner Tenoristen Georg Walter — lauter mit dem Bachschen Stil innigst vertraute erstklassige Künstler! — gesungen wurden. Was für Schönheiten überhaupt bekam aber das ständige Wiener Publikum in den zwei letzten (für hier eben neuen) Vortragsstücken zu hören! Im „Bleibe bei uns“ der wunderbare, unverkennbar an den trauernden Schlußgesang der Matthäus-Passion anknüpfende Eingangschor in C moll, die köstliche, reizend intime Choralarie mit Violoncellsolo und der schwermütige Schlußchoral; im Himmelfahrtsoratorium die strahlende Pracht des Anfangschores mit seinen echt Bach'sch dreinschmetternden Trompeten — und als größte Gegensätze hierzu: das geheimnisvolle Baßrezitativ (ein Meisterstück Dr. v. Kraus'!), die inbrünstig bittende, schmerzliche Altarie, der wie aus anderer Welt herabschwebende Choral „Nun liegt alles unter dir“, weiter im zweiten Teil das streng kanonische, lebendig figurierte Männerduett, die ausdrucksvollen Alt- und Sopranrezitative,

welch letztere Stimme alsbald mit Geige, Flöte und Oboe ein reizvoll melodisches Quartett bildete, und als würdige Krone des Ganzen der mächtige Schlußchor, eine Choralphantasie größten Stiles: wo wäre da Anfang, wo Ende des zu Bewundernden?! Mußten doch alle diese echt Bachschen Herrlichkeiten für die sie zum erstenmal Hörenden wie himmlische Offenbarung wirken!

Und die großen unmittelbaren seelischen Eindrücke wurden noch in ästhetischer und technischer Hinsicht in diesem Konzert und in den folgenden wesentlich ergänzt bezüglich erhöht durch die höchst dankenswerten „Erläuterungen" eines gründlichsten Fachkenners, Dr. Arnold Schering (Leipzig), enthalten in dem für das ganze Bach-Fest ausgegebenen, auch sonst alles Wissenswerte mitteilenden großen Programmbuch.

Während am ersten Abend den Orgelpart der diesfalls rühmlichst bekannte Wiener Professor R. Dittrich vertrat und als Orchester das der „Tonkünstler" mitwirkte, spielten am nächsten Mittag halb 1 Uhr in dem von Hofkapellmeister Luze dirigierten Orgel- und Orchesterkonzert die Wiener Philharmoniker, vor der Orgel aber saß ein ausgezeichneter Fachmann aus Berlin, königl. Musikdirektor Professor Irrgang. Seine alle Höhen und Tiefen Bachscher Polyphonie beherrschende Meisterkunst, an der namentlich das feinsinnige Registrieren auffiel, war in den zwei gewählten Orgelstücken — herrliche Meisterwerke, aber denkbar verschiedenster Stimmung: dem grandiosen Präludium mit Tripelfuge in Es dur und dem mehr intimen Präludium mit Fuge H moll — von größter Wirkung und natürlich durch stürmischen Beifall belohnt. Letzterer wurde auch verdientermaßen trefflichen Wiener Künstlern zuteil: Prof. A. Rosé für seine eminent stilvolle, gewiß als kongenial zu bezeichnende solistische Wiedergabe des längere Zeit nicht gehörten prachtvollen Violinkonzertes in A moll, dann den Professoren F. Foll und Franz Schmidt (Komponisten der Oper „Notre-Dame") für ihre minutiös ausgefeilte und seelenvolle Ausführung des C moll-Konzertes für zwei Klaviere (ursprünglich für zwei Violinen in D moll geschrieben), das ob seiner einschmeichelnd edlen Melodik der Masse des Publikums wohl das liebste Stück der ganzen Vortragsordnung gewesen sein dürfte. Hatten hier und in dem Violinkonzert die Philharmoniker wie immer musterhaft begleitet, so erhielten sie nun in der großen Orchestersuite in C — welche zwar der jüngst im Wagner-Verein aufgeführten in D mit der berühmten Arie an Bedeutung nachsteht, aber sich noch immer festlich genug anhört — für sich allein das letzte Wort, gewiß jedermann vollbefriedigt entlassend: Ende gut — alles gut.

Eine überaus abwechselnde Vortragsordnung bot das Sonntag, den 10. Mai, abend im kleinen Musikvereinssaale veranstaltete Kammerkonzert. Zuerst die bekannte, stimmungenreiche französische Suite (Nr. 6 E dur) für Klavier, mit gewohnter Akkuratesse und musikalischer Hingebung von Prof. F. Schmidt gespielt. Letzterem war auch der Klavierpart in der eigens kapriziösen, ursprünglich für zwei Flöten und Baß gesetzten, dann für Cembalo und Viola da Gamba (Prof. Grümmer) umgeschriebenen Sonate (G dur) und der schönen Piano-Violinsonate (H moll) anvertraut, deren weihevolles Andante aus Rosés Geige heraus wie ein Sphärengesang ergriff.

Als die Perlen des Abends erschienen aber doch die vokalen Nummern in einer tiefempfundenen Alt-Arie „Ich will doch wohl Rosen brechen" aus der Solokantate „Wahrlich, ich sage euch", von Frau Kraus-Osborne eben so schön gesungen, als von Prof. Rosé (obligate Violine) und Prof. Foll (Klavier) begleitet — dann das Duett „Gedenk an Jesu bittern Tod" aus der Choralkantate „Nimm von uns Herr, du treuer Gott" für Sopran (Frau Noordewier), Alt (Frau v. Kraus), begleitet von einer Oboe da caccia (Hofmusiker Wunderer), Flöte (Hofmusiker van Leeuwen) und Continuo-Klavier (Prof. Foll), ein wundervolles polyphones Ensemble bildend, welches das Publikum in Entzücken versetzte. Und doch wurde dessen Wirkung noch übertroffen von der köstlichen Arie „Hört doch der sanften Flöten Chor" für Sopran (Frau Noordewier) und drei Flöten (Herr van Leeuwen, van Lier, Fidelsberg) und Continuo (Prof. Foll) aus der für Kurfürst August III. geschriebenen Geburtstagskantate „Schleicht spielende Wellen", in welcher Bach mit seinen Melodien die Flüsse Weichsel, Elbe, Donau und Pleiße sprechen ließ und eben dem letzteren bescheidenen Flüßchen die schönste, d. h. eben die jetzt im Kammerkonzert zu hörende Weise zuteilte, damit auch für Pleiße-Athen, d. h. Leipzig, vor den an den größten Flüssen liegenden Städten den Preis gewinnend. Und diesen Preis errang das reizende Stück auch im Kammerkonzert des Wiener Bach-Festes; außer dem glockenreinen, edlen Sopran der Frau Noordewier wirkte besonders „der sanften Flöten Chor" so unwiderstehlich, daß das Stück sofort auf stürmisches Verlangen wiederholt werden mußte, worauf endlich das sechste der berühmten Brandenburgischen Konzerte für zwei Violen, zwei Gamben, Violoncell, Baß und Continuo — auch wieder geradezu kongenial ausgeführt — das noch von dem Vorhergehenden entzückte Auditorium in angeregtester Stimmung entließ.

Und nun im zweiten Chorkonzert am 11. Mai abends, dem letzten des Bach-Festes, die unsterbliche Johannis-Passion, über welches Wunderwerk als Komposition wir — mit Schumann zu sprechen — nicht wiederholen wollen „was alle wissen". Die Aufführung wurde ein wahrer Ehrenabend für alle Mitwirkenden vom mit größten Feuereifer ins Zeug gehenden Dirigenten F. Schalk bis hinab zu jedem einzelnen Sänger und Musiker, wobei die Massen des Chors (Singverein) und Orchesters (der Tonkünstler) das imposanteste Ensemble bildeten und von den Solisten — Damen: Noordewier und v. Kraus-Osborne, Herren: George A. Walter und F. v. Kraus — jede und jeder in ihrer Art das Beste gaben.

Den Preis verdiente vielleicht F. v. Kraus für die mit erstaunlicher Virtuosität gesungene, wegen ihrer Schwierigkeit meist ausgelassene Baßarie „Eilt ihr angefochtnen Seelen" mit den fast gespenstig wirkenden, erregt einfallenden Fragemotiven des Chores. Das den großen Saal wieder bis aufs letzte Plätzchen füllende Publikum — neben den illustren Festgästen aus der Ferne Wiens beste musikalische Gesellschaft verkörpernd — folgte den tönenden Wundern der Johannispassion überwiegend mit andachtsvoller Stille, um erst am Schlusse in begeisterten, nicht enden wollenden Beifall auszubrechen.

Und somit hat das siebente deutsche Bach-Fest ganz den gewünschten hochkünstlerischen und zugleich — als das Tiefste und Idealste vorführend — ethisch-bedeutsamen Erfolg gehabt, durch den Geist der Aufführungen und die Teilnahme der Hörer unwiderleglich Wiens Eignung und Beruf zur wahren Bach-Stadt darlegend: für den zielbewußten Kultus des Großen, Einzigen, von dem

R. Schumann mit Recht sagen konnte: „Nur aus einem wäre von allen immer von neuem zu schöpfen — aus J. Seb. Bach!

„Josefs Legende“ [1]

Handlung in 1 Aufzuge von H. Graf Keßler und H. v. Hofmannsthal,
Musik von Richard Strauß
Uraufführung an der Pariser Großen Oper am 14. Mai

Das war ein seltsamer Anblick, den bekanntesten lebenden deutschen Komponisten inmitten des russischen Ballettensembles auf der Bühne der Großen Oper dankend den Beifall seiner aus allen Zonen herbeigeeilten Verehrer entgegenehmen zu sehen. Blitzartig fielen einem die wechselvollen Schicksale anderer deutscher Meister ein, denen es nicht immer in so verhältnismäßig jungen Jahren geglückt war, an dem ältesten Operninstitut Europas unbestrittenen Ruhm zu ernten. Und es ist doch ein schönes Zeichen für die wachsende Staatenverbrüderung, daß sich überhaupt ein solches Ereignis vollziehen konnte. Dadurch werden vielleicht die Unkenrufe gewisser Chauvinisten schneller und endgültiger zum Verstummen gebracht als durch endlose politische Zeitungsfehden hinüber und herüber!

Freilich: zu meiner Loge im dritten Rang schallte dieser Beifall nicht allzu spontan herauf, und auch auf Straußens Mienen spiegelte sich nicht gerade jene Zufriedenheit, wie ich sie bei früheren Uraufführungen an ihm beobachtet habe. Aber vielleicht mochte er nicht allzu zufrieden mit seinen Darstellern gewesen sein, die in der Tat die hohen Anforderungen der Dichtung nicht ganz erschöpften.

Sehr hochgespannt waren diese Anforderungen in der Tat diesmal. Wenn Strauß sich mit Hugo v. Hofmannsthal verbindet — und dieser Bund ist ja nun ein anscheinend unzerreißbares Band fürs Leben geworden! —, und wenn dazu noch ein Dichter von der raffinierten Geistigkeit eines Grafen Keßler tritt, so wächst die alte Form des Balletts weit über den althergebrachten Rahmen dieser Kunstform hinaus. Mit Stolz werden sich die Franzosen nun rühmen dürfen, daß es wiederum ihre „académie nationale de musique et de danse“ gewesen ist, von der dereinst im 17. Jahrhundert das moderne Opernballett ausgegangen ist, wo nun auch die allermodernste Theaterkunstform des Tanzes ihre Feuertaufe empfangen hat; auch der Geist des Deutschen Gluck ging gestern vornehmlich in dem alten Hause um, und er spukte sogar auch einmal in einer Figur von Josefs Gottsuchertanz aus Straußens Partitur hervor!

In einer langen, überaus feierlichen Vorrede hat Graf Keßler Plan und Inhalt seiner Dichtung, die von Hofmannsthal eingestandenermaßen diesmal nur angeregt worden ist, entwickelt. Da diese Vorrede seit Wochen in der Tagespresse auszugsweise abgedruckt worden ist, so darf ich sie wohl auch bei den Lesern der „Neuen Zeitschrift für Musik“ als bekannt voraussetzen. Doch muß ich wenigstens die Grundzüge der Handlung hier skizzieren.

Zwei Welten stehen sich in der Dichtung gegenüber, in welcher die biblische Legende von Josef und dem Weibe Potiphars frei benutzt worden ist; einmal die Welt des Potiphar, die „emporgekommen ist und allen Reichtum, alle Schönheit und Lebenskunst aufgesammelt hat, eine Welt, in der selbst noch die Luft mit Goldstaub geladen ist“. Schon hier ist ein Einwand nötig. Was hat die korrupte Welt des dekadenten Ägypterkönigs Potiphar in aller Welt mit dem modernen Begriff „Lebenskunst“ zu schaffen und wie kann man diese Welt, wie es der Dichter tut, „klassisch“ nennen? Er tut dies offenbar nur in der Absicht, seine Übertragung der Legende in das Prunkvenedig des Malers Paolo Veronese zu erklären, also aus lediglich artistischen Interessen. Dieser leidige artistisch-ästhetenhafte Grundzug der Vorrede zieht sich durch die ganze Dichtung, die wie gesprochenes Kostüm, wie gereimte Dekoration anmutet. Und wie die Dichtung, so die Kostüme selbst, die ein rein malerisch sehr begabter Russe, Léon Bakst, entworfen hat, während für die Dekorationen José-Maria Sort verantwortlich zu machen ist. Wir hatten uns auf eine Rekonstruktion jener wundervollen Gastmähler-Bilder Paolo Veroneses gefreut, die wir im Dogenpalast zu Venedig und anderswo bewundert hatten. Und was sahen wir statt dessen? Ein bewußt russisch stilisiertes Kulissengemisch von halbverstandenem Veronese und ganz mißverstandenem Palladio, diesem Meister von Vicenza, dem Mitbegründer allen Theaterbaus! Es muß doch auch in einer Musikzeitschrift auf derartige grobe Stilschnitzer hingewiesen werden, die beweisen, wie skrupellos man noch immer mit der Ignoranz oder Gleichgültigkeit eines gewissen Teiles des Publikums rechnet, indem man ihm ein derartiges Stilgemengsel vorsetzt. Das hier zu betonen ist um so wichtiger, weil es zeigt, daß häufig gerade diejenigen Werke, die von sich so gar viel Wesens durch pomphafte Vorreden und Ankündigungen von unerhörten Reformen machen, daß gerade manche neuen Bühnenwerke von Autoren, die sich so gern als überlegen hinstellen, es sehr an der rechten inneren Ausfeilung und Durcharbeitung fehlen lassen. Und dann zeigt sich darin auch, wie gefährlich mondäne Beziehungen der Weltberühmtheiten werden können. Ich kann es nicht feststellen, ob Strauß an das russische Ballett oder dieses an ihn herangetreten ist, mit der Bitte, „doch auch einmal“ ein Ballett zu schreiben. Es scheint mir aus dem Werke hervorzugehen, daß Strauß der Angegangene gewesen ist. Und warum sollte er ablehnen? Bürgte ihm nicht sein alter Librettist Hofmannsthal dafür, daß etwas Eigenartiges hervorgehen werde? Und sind nicht auch die Freunde unserer Freunde — unsere Freunde?! Daß dieses Sprichwort gar oft nicht wahr spricht, dafür bietet die Josefslegende ein deutliches Beweisstück. Es soll zugegeben werden, daß Graf Keßler die Gestalten des Josef und von Potiphars Weib geschickt in den Mittelpunkt der Handlung gestellt hat. Ferner wollen wir gern erkennen, daß der Dichter mit leidlichem Takt die Gruppenevolutionen der Tänzer und Tänzerinnen in einen inneren Zusammenhang mit der Haupthandlung gebracht hat, wenn auch hin und wieder in einen recht losen Zusammenhang. Aber, was die Figur des Josef als solche anbetrifft, „deren innerstes Motiv“, wie der Dichter sagt, „das Springen sei, das Fliegen, Schweben, bald im Tanz, bald im Traum, bald in einer intimen Ver-

[1] Klavierauszug (Preis 12 Mk.) bei Adolf Fürstner, Berlin-Paris.

quickung von Phantasie und Bewegung", so will mir diese Charakteristik doch recht gewaltsam erscheinen. Der Dichter sollte damit offenbar die „neuartige" Stilistik dieser getanzten Legende erklären und rechtfertigen. Denn z. B. der „Gottsuchertanz", die eigentliche Hauptnummer des Balletts, in deren Verlauf die starre Teilnahmslosigkeit von Potiphars Weib allmählich einer tiefen Begeisterung, einer Aufwühlung ihres innersten Wesens weicht, dieser Gottsuchertanz ist in Wahrheit doch nicht viel mehr als die alte Solonummer des ersten Tänzers, eine Annahme, die noch durch die Begleitung durch seine „Freunde" in uns bestätigt wird. Ganz unballettmäßig ist schließlich die Gestalt des Weibes selbst aufgefaßt. Der Gegensatz ihrer Starrheit und ihrer Laszivität (die übrigens stets nur durch ihre Sklavinnen rhythmisch zur Darstellung gebracht wird), mag in der Phantasie des Dichters sehr wirksam sein; auf der Bühne verlieren wir sehr bald Interesse an dieser Gestalt, weil uns ihr innerstes Wesen absolut nicht verständlich, zum mindesten nicht durch den Tanz wird. Wenn in der Hauptszene des Werkes Potiphars Weib sich an Josefs Lager schleicht und ihre Lüste erwachen, und wenn sie dann, von Josef zurückgestoßen, ihre Henker ruft, um sich an des Knaben Leiden zu weiden, was ist dies mehr als irgendeine alte Pantomimenszene? Und nicht anders ist es mit den Ensemble-Tanzfiguren als solchen, etwa mit den Kämpfen der ägyptischen Boxer oder mit den Klagetänzen der Weiber; es ist im Grunde nichts als altes Ballett, das durch die Reizmittel des modernistischen Prunkkostümes zwar malerisch gehöht, aber sinnlich abgeschwächt wird. Auch die Schlußszene des Werkes, wenn der (zum Glück wenigstens von einem Mann dargestellte) Erzengel langsam mit Josef durch die Säulenhalle hinausschreitet (während sich Potiphars Weib erwürgt), auch diese letzte Szene des Werkes ist die übliche Apotheose, in der auch das „weiße Licht" nicht vergessen ist!

Wenn diese Ballettlegende also höheren Kunstwert beansprucht, wenn wir des ethischen Grundgehaltes der Dichtung inne werden, so hat daran fast einzig und allein der Komponist einen Anteil, der nur deswegen nicht allzu hoch bemessen werden kann, weil es auch in seiner Partitur zwar nur einige, aber eben immerhin einige tote Stellen gibt, die nicht imstande sind, über die Flügellahmheit des Buches hinwegzutäuschen. Aber eines muß sogleich betont werden: auch diese neueste Straußsche Partitur ist wieder ein einziges großes schöpferisches Erlebnis. Man fühlt, wie stets bei Strauß, wie in ihm, wenn er sich eines ihm einmal zusagenden Stoffes bemächtigt hat, die Inspiration sich von selbst einstellt und ihn mühelos von Szene zu Szene geleitet, bis das Werk wie aus einem einzigen Guß geformt dasteht. Der Gegensatz der beiden Welten tritt klar und plastisch aus der Motivarbeit als solcher und aus der polpyphonen Arbeit des Orchesters heraus. Gerade die ersten Szenen, die ziemlich bleiern dahinschleichen, weil Potiphars Weib in ihrer eisigen Starrheit verharrt, gerade diese Szenen werden nur durch die Partitur mit Leben und Farbe erfüllt. Das Motiv der Farbe ist meisterlich harmonisiert und besteht aus schweren, leiterfremden, nebeneinander gestellten Akkorden. Diese Leiterfremdheit wird auch sonst, etwa in den Tänzen der Sklavinnen im Verein mit leise orientalisierender Rhythmik geschickt zur Charakteristik verwendet. Die üppige, schwüle, fremde blutwahnsinnige Welt des Königshofes Potiphars findet aber namentlich in den wahrhaft erschütternd gesteigerten Reigenkämpfen der Boxer genialen Ausdruck. Strauß als Erleber modernen Sportfanatismus ist in diesen Tänzen deutlich zu spüren, die von berauschender Wildheit durchsetzt sind. Greuliche Kakophonien finden sich in den hysterischen Klagetänzen der Weiber, die sich an Potiphars Weib drängen, als Josef sie von sich gewiesen hat. Strauß hat sich zum Klassiker der Dissonanz entwickelt; er weiß diese Dissonanzen auch hier wieder durch prächtige konsonante Gegensätze auszugleichen. Die Josefsmotive sind ganz von echtestem Strauß-Geist und von Strauß-Melodieüberschwang durchglüht; zwar wollen einem die Themen zuweilen, wie so häufig bei Strauß, gar bekannt und aus sich selbst entlehnt erscheinen, aber man freut sich ihrer immer wieder, und an ihrer ruhigen, sicheren Durchführung erkennt man auch diesmal wieder den Meister, der auf der Höhe seines Schaffens steht, wenngleich er sich in dieser Partitur keinesfalls über sich selbst erhoben hat oder zu neuen Zielen weist. Wo ihm aber die ursprüngliche Erfindung etwas ausgeht, da ersetzt er dieses Manko durch die Ausgeglichenheit seiner sinfonischen Arbeit und durch die Pracht seiner orchestralen Palette, die jenes echte, warme Inkarnat der Gemälde Paolo Veroneses zeigt, das wir in den Dekorationen im ganzen doch schmerzlich vermißt haben. Trotz alledem dürfte es sich bei diesem Ausflug auf das Gebiet des Balletts doch wohl nur um ein vorübergehendes Experiment handeln. Ein echter, ein geborener Ballettkomponist ist Strauß eben doch nicht. Das soll weder ein Tadel noch ein Lob sein, sondern wir wollen damit nur darauf hinweisen, daß zur Reform einer alten Kunstgattung letzten Endes doch wohl ein Spezialtalent gehört. Strauß ist seiner innersten Künstlerwesenheit nach ein viel zu ernster, zu absoluter Musiker, um rein deskriptiver Musik — und das ist doch selbst die vergeistigte Ballettmusik schließlich stets! — fähig zu sein. Es mutet fast rührend an, wie seine klassisch edlen Kantilenen auch die Gestalt von Potiphars Weib mit einem Strahlenglanze von Reinheit übergießen, und es will einem in solchen Momenten doch bedünken, daß uns Strauß für diese, wenn auch verkappte, alte Stilform der Ballettpantomine denn doch zu schade ist.

Die Darstellung war, wie schon gestreift, nicht völlig befriedigend. Herr Miassine, ein selbst erst kaum dem Knabenalter entwachsener Jüngling, hat zwar die verträumten Augen, aber nicht die ephebische Geschmeidigkeit, die die Wesenheit Josephs ausmacht; immerhin tanzte er edel und dem Stil des Werkes gemäß. Wer aber hat Madame Kusnetzoff vorgeschmeichelt, daß sie auch Balletteusentalente habe? Dieser glückliche Star der Salons machte als Photiphars Weib eine ziemlich gelangweilte, wenn auch nicht „königlich" gelangweilte Figur. Am Dirigentenpulte saß der Komponist. Ein großes Palmengewinde ward ihm am Schluß überreicht.

Dr. Arthur Neißer



„Die Marketenderin"[1])

Eine deutsche Spieloper in zwei Aufzügen

Von Robert Misch, Musik von Engelbert Humperdinck

Uraufführung am 10. Mai im Kölner Opernhaus

Humperdincks zweiaktige deutsche Spieloper „Die Marketenderin" erlebte letzten Sonntag im Kölner Opernhaus ihre von starkem äußern Erfolg begleitete Uraufführung. Zahlreiche auswärtige, selbst außerdeutsche Berichterstatter und Theaterleiter waren gekommen, um dem Taufakt beizuwohnen. Die anspruchslose Handlung von Robert Misch, dem bekannten Lustspieldichter, spielt zur Zeit der Befreiungskriege und hat den Rheinübergang Blüchers bei Kaub in der Silvesternacht von 1813 zu 1814 zum historischen Hintergrund. Rose Meister, eine stramme Elsässerin und überzeugungstreue „Dütsche", die im Palais Royal zu Paris als Köchin wirkte, eilt als Marketenderin verkleidet ins Hauptquartier der „Prüsse" zu Höchst a. M., um ihren verwundeten Schatz „Schampetist" (Jean Baptist) Lampel, mit dem sie vor Ausbruch des Kriegs in Paris zusammen am Herd gestanden, zu pflegen und an ihr klopfendes Herz zu drücken. Der Lumperl ist aber gar nicht krank — so wie er geschrieben —, sondern höchstens nur liebeskrank gewesen. Fern der ehemaligen Geliebten hat er sein Herz anderweitig, an eine reiche Mainzer Pächterstochter verschenkt. Rose ist außer sich über diesen Treubruch, findet aber postwendend Ersatz in der treuen Liebe eines andern Kochs, des Leibkochs von Marschall Vorwärts, namens Johann Traunsdorf, der die Marketenderin bei einem Spionageversuch, den sie für die Preußen unternimmt, mit eigener Lebensgefahr aus den Fluten des Rheins rettet. Das Schlußbild zeigt den alten Blücher, umgeben von seinen Offizieren, im stummen Gebet vor dem Rheinübergang.

Nun zur Musik Humperdincks. „Deutsche Spieloper" ist eigentlich ein Euphemismus; bei uns hier in Köln würde man es „Divertissementchen" nennen. Es wimmelt nämlich in dieser Spieloper von Volksliedern und Militärmärschen aller Art, als da z. B. sind: Morgenrot, Parademarsch, Du Schwert an meiner Linken, Was blasen die Trompeten. Der Quell der eigenen Erfindung fließt nur matt, einige hübsche Chor- und Tanzlieder, beispielsweise ein sehr wohlgelungener D dur-Walzer für Sopransolo und Chor, zwingen zwar zu wärmerer Anteilnahme, aber das meiste enttäuscht und verstimmt. Zudem überwuchert der Dialog. Der Geist Lortzings, den Humperdinck heraufbeschwören wollte, bleibt mit seinen künstlich geröteten Wangen in der Versenkung stecken. Der Schöpfer der „Königskinder" und „Hänsels und Gretels", dieser wundervoll tönenden Poesie, steht jedenfalls himalajahoch über dem der „Marketenderin". Einigermaßen versöhnend wirkt eigentlich nur die gut klingende Instrumentation.

Die Aufführung im Kölner Opernhaus war äußerst erfolgreich und zwang zu guter Letzt auch den Komponisten und den Dichter auf die Bühne. Remonds Spielleitung und Brechers musikalische Ausdeutung waren hohen Lobes wert, und Treffliches leisteten Fräulein Elisabeth Bertram — bis auf die hohen gellenden Töne — als Rose Meister, Hans Clemens als Johann Traunsdorf, Höttges als nassauernder Feldwebel und der Schauspieler Engels in der Sprechrolle Blüchers. Nicht unerwähnt bleiben dürfen die stimmungsreichen, ungemein plastisch wirkenden Dekorationen unseres ausgezeichneten heimischen Theatermalers Rudolf Hraby. Fritz Fleck



[1]) Klavierauszug (Preis 10 Mk.) bei Adolf Fürstner, Berlin-Paris.

„Gabina"

Musikdrama von Arthur Wulffius

Uraufführung am 12. Mai in der Dresdner Hofoper

In Italien spielen sich Liebestragödien, wie man weiß, oft recht blutig ab; in italienischen oder italienisch „nachgefühlten" Opernbüchern geht es meist ebenso und noch brutaler zu, das weiß man auch. Liest man also auf dem Theaterzettel eines blitzblank neuen Werkes: „Gabina, Musikdrama in drei Akten, spielt auf einem Landgut bei Rom", und übersieht man mit Kennerblick das Personenverzeichnis, in dem die Karabinieri nicht fehlen, so weiß man ungefähr, was man zu erwarten hat. Aber unsere Hoffnungen auf ein Stück aus dem Leben, wie es die „Bauernehre" oder auch der „Schmuck der Madonna" herausgreifen, werden noch übertroffen (oder enttäuscht); denn was hier Robert Overweg auftischt, schlägt alles bisher Dagewesene aus dem Felde. Es gibt zum Schluß freilich nur drei Tote und eine (tief im tiefsten Herzen) Verwundete, also weniger Leichen als beispielsweise bei — Shakespeare, jedoch geht es bei diesem auf eine mildere, weil künstlerische Art zu. Die Verwalterstochter Gabina aber ist ein Mädchen mit schwarzem Haar und glutvollem Blick, die vor nichts zurückschreckt. Sie will „auch etwas vom Leben haben" und möchte den jungen Edelmann Talano um jeden Preis auf eine Nacht besitzen; mag er dann auch der reichen Gutsherrin Maria angehören, die ohnehin bei ihrem Manne Marsano ein Martyrium aussteht. „Wenn ich ihm sagte: tritt mich mit Füßen, doch einmal nur, einmal nimm mich hin!" Dies äußert sie ihrem Vater gegenüber. Es ist nicht zartfühlend, mag aber als „opernitalienisch" durchgehen. Talanos Sinne sind jedoch allein auf Maria gerichtet, die er von ihrem brutalen Gatten gern befreien möchte. Wir begreifen es, denn dieser Marsano entpuppt sich in seiner einzigen Szene mit seiner Frau als ein verabscheuungswürdiger Wüterich. „Du hast die Ehe ungezählte Male gebrochen, ich aber, und das kann ich schwören, brach sie nie!" (Maria.) Darauf rühmt sich der saubere Gatte des Besitzes einer Geliebten, die natürlich Lola heißt: „Ja, im ganzen Umkreis ist sie die Schönste!" und läßt sich von der Frau noch ein Stück auf dem Wege zu ihr begleiten. Doch diesmal hat seine Stunde geschlagen, denn Talano sticht den Wüstling nieder. Da tritt nun wieder Gabina in die Handlung ein. Sie nimmt den Edelmann vor der Polizei in Schutz, und dieser edle Charakter läßt sich durch ihren Meineid, er habe die ganze Nacht in ihrer Kammer verbracht (womit sein Alibi bewiesen ist), die Freiheit schenken. Nun, glaubt er, ist ihm die Maria sicher. Doch da kennt man Gabina schlecht. „Merkt's Euch, mich kostet's schlimmstenfalls ein paar Jahre" — und somit muß er dem verabscheuten Mädchen das Versprechen einer Liebesnacht geben. Er hält es nicht, und nun rächt sich Gabina dadurch, daß sie sich eiligst des Meineides bezichtigt und Talano als Mörder Marsanos angibt. Was tut man nicht aus Liebe, zumal in Italien? Sie ersticht den Junker, um ihn irdischen Rächern zu entziehen, ersticht sich selbst vor den Augen der Karabinieri, um wenigstens im Tode mit ihm vereint zu sein. Und Maria, die im Geliebten den Mörder ihres Mannes erkennen mußte, bleibt zurück im Schmerz.

Ja so ist das Leben . . . in Opernbüchern. Sind das Charaktere? Es geht zu wie im Puppenspiel. Alles, was wir schließlich als Ethos, als höhere Moral in unserem Herzen fühlen, erhält hier einen grausamen Stoß. Man spielt mit unseren besten Gefühlen in frivoler Weise, und kein Versuch einer psychologischen Vertiefung oder Begründung mildert die kalt aufeinanderplatzenden Grausamkeiten dieser roh gezimmerten Handlung. Der Gebildete nimmt ja das alles schließlich lächelnd hin, weil er sieht und weiß, daß hier allein das Verlangen der Kreise zu befehlen hatte, die in der Oper wie im Theater überhaupt am liebsten die ethische Gründung eines Kunstwerkes zugunsten rein amüsanter Zwecke ausgeschlossen wünschen.

Und leider richtet sich ein Teil der jüngeren Opernkomponisten darauf ein, solchem Verlangen nachzukommen. Goethe schrieb einmal an Zelter: „Wenn ich meine neuesten kleinen Gedichte

ansehe, so findet sich leider nichts Singbares darunter, und da mag ich sie nicht schicken". Wenn der Altmeister zum Teil gewiß mit Recht als musikalischer Laie hingestellt wird, so hat er doch vor manchen heutigen Musikern das vorausgehabt, daß er wußte, was gut, was schlecht, was gar nicht komponierbar sei. Dieser Gabina-Stoff wäre vielleicht ein Opernsujet, aber er ist es nicht in dieser brutalen Form. Der Musiker verurteilt sich selbst, wenn er ihn komponiert, zur Produktion einer sogenannten deskriptiven Musik, die nicht Tonkunst erster Ordnung ist und an Stelle des Gesanges oft realistischen Sprechgesang zu setzen gezwungen ist. So hat auch der Balte Arthur Wulffius, der in Petersburg als früherer Chorführer der Deutschen Liedertafel und Organist bekannt ist und der Lieder von Reiz geschrieben haben soll, sich hier aller stärkeren eigenen Note begeben und eine Musik schreiben müssen, die sozusagen immer auf dem qui-vive ist mit Forteexpektorationen der Bläsergruppen bei den Höhepunkten der Handlung, mit allerhand gesteigerten, variierten Erinnerungsmotiven, mit kleinen lyrischen Ansätzen, mit Solovioline und süßem Celestaton bei den wenig ausgedehnten Liebesszenen. Er hat das recht gut verstanden, hat an Verwertung von Eindrücken aus früheren Werken („Tiefland", „Tosca" u. a.) nicht gespart, hat hin und wieder wirklich Temperament bei dieser mehr zusammensetzenden als gestaltenden Arbeit aufgewendet und gelegentlich die Farben seiner Instrumentierungspalette zum aparten Ton gemischt. Aber er hat auch zeigen müssen, daß er als Erfinder kein eigener Kopf ist, sondern sich nur eklektisch betätigen kann. Es darf einem leid tun, daß dieser ohne Zweifel begabte Musiker nicht an einen musikalischen Stoff geraten ist; Einzelheiten, wie der Aufbau des Finales vom zweiten Akt mit dem Chor, lassen die Hoffnung aufkommen, daß er es dann wohl zu einem erfreulicheren Resultate brächte.

Unter Kutzschbachs musikalischer Leitung war eine recht gute Aufführung zustande gekommen, und das Publikum, bei dem der Stoff natürlich einschlug, sparte nicht mit Beifall. Gerda Barby war als Gabina vorzüglich, in den anderen Hauptpartien bewährten Fräulein Forti und Herr Soot ihre bekannten Vorzüge. Dr. Georg Kaiser



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Die Konzertsaison ist nunmehr endlich begraben: als am 12. Mai die Herren Prof. Karl und Fridolin Klingler, Joseph Rywkind und Arthur Williams ihren Beethoven-Zyklus schlossen, wurde auch ihr das letzte Geleit gegeben — ein vergnügtes Begräbnis für die abgehetzten Berliner Kritiker von Profession, die den über sieben Monate langen Konzertwinter hindurch allabendlich in mindestens zwei, häufig auch drei Konzerte rennen mußten, denn vier bis sechs hatte jeder Wochentag zu verzeichnen gehabt. Es war ein schöner Grabgesang, der dieser tyrannischen Saison erklang: das erhabene Cis moll-Quartett, und in einer Ausführung, die manches musikalische Ungemach des Winters vergessen machte. Die Idee, sämtliche Streichquartette Beethovens in einem geschlossenen Zyklus vorzutragen, ist nicht neu; wohl aber hat das Klinglersche Quartett das Verdienst, das zum ersten Male an fünf ohne Pause aufeinanderfolgenden Abenden getan zu haben, so daß die Teilnehmer einen geschlossenen, durch keine Zwischenkonzerte gestörten Eindruck erhielten. Es wurde jedesmal ein Quartett der ersten, zweiten und dritten Schaffensperiode gespielt, ja der ersten einmal sogar zwei, denn 5×3 macht bekanntlich erst 15, und 16 Quartette harrten der Erledigung. Den kritischen Stimmen, die die umgekehrte Reihenfolge, also die mit dem „letzten Beethoven" zu Anfang, lieber gesehen hätten, ist nicht so ganz unrecht zu geben, da mancher Hörer nach zwei Quartetten nicht mehr die Frische zur Aufnahme eines dritten, ganz besonders anspruchsvollen haben dürfte. Zwei Stunden aufmerksamer Passivität im Konzertsaale ermüden mehr als drei Stunden Aktivität auf dem Podium. Ich habe in meiner Jugend selber täglich 6—8 Stunden Klavier geübt und nicht dabei gelitten; ebensoviel aber nur zu hören, ohne irgendwie mittätig einzugreifen, das hätte ich nimmer ausgehalten. Ähnlich kann noch einer anderen Gruppe von Hörern recht gegeben werden, die bedauerte, daß Prof. Klingner und Genossen nicht die Woche vollgemacht und anstatt fünf sieben Abende gegeben hätten. Dann wäre es möglich gewesen, auch noch, abwechselnd mit den Quartetten, sämtliche Streichtrios und das Streichquintett in den Zyklus einzubeziehen. Wenn ich nicht irre, so hat Prof. Klingler das besondere Verdienst, diese Streichtrios nachdrücklich in seinen Kammermusiken berücksichtigt und dadurch bewirkt zu haben, daß sie auch sonst in den Berliner Konzertsälen wieder mehr als früher zu finden waren. Jedenfalls bietet das Streichtrio und Streichduo inmitten zweier Streichquartette eine stilvollere, harmonischere Abwechslung dar als die Einschiebung eines Werkes mit Klavier, zu welcher Konzension an eine gewisse Kategorie des Publikums sich hierorts fast alle konzertierenden Quartettgenossenschaften entschlossen haben. Nur Prof. Klingler und Prof. Heß sind der alten strengen Sitte treu geblieben, was ihnen nicht hoch genug angerechnet werden kann. Bei der Hinzuziehung eines klavierspielenden Gastes kommt schon deshalb nichts Vollendetes heraus, weil mit demselben doch nie so lange probiert werden kann, bis jene musikalische Kongruenz erreicht ist, die drei oder vier Musiker durchdringt, welche fast täglich zusammen üben und regelmäßig zusammen konzertieren.

Die Qualität der fünf Klinglerschen Beethoven-Abende entsprach dem Rufe, den diese Quartettvereinigung sowohl hierorts wie auswärts genießt. Am besten geriet die Reproduktion der letzten Werke des erhabenen Meisters und davon wieder gerade des schwersten und anstrengendsten, des in Cis moll Op. 131. Hier machten die vortrefflichen Quartettisten die vor dem fünften Satze, dem Rosenscherzo in E dur, üblich gewordene Pause. Sie mag sich aus praktischen Gründen, des Nachstimmens wegen oder dergl., nötig erwiesen haben; doch sollte demgegenüber nie die Tatsache aus der Erinnerung verschwinden, daß sich Beethoven dieses gewaltige Werk quasi einsätzig gedacht und demgemäß auch niedergeschrieben hat. Das bei ihm in solchen Fällen sonst übliche attacca erübrigt sich hier, weil die Notierung der Schlußtakte der sieben Sätze darüber keinen Zweifel läßt. Eine ganz außerordentliche Leistung war auch das vor diesem Quartette gespielte in Es dur Op. 74.

Abweichende Ansichten, die ich nunmehr nach diesem generellen Urteile vorbringe, gelten nicht nur der Klinglerschen Genossenschaft, sondern überhaupt. Sie berühren und ergänzen zum Teil das, was ich letzthin über den Vortrag der Beethovenschen Orchesterwerke bemerkte. So ist auch im Quartettspiele die Übertreibung der schnellen Tempi zu beklagen. Die besondere Feinheit des Gewebes verlangt gerade hier besondere Mäßigung. Wenn die Alten allegro vorschrieben, wollten sie kein presto, und wenn sie presto hinsetzten, kein prestissimo oder gar presto possibile. Zudem verstanden sie sich noch besser auf die italienischen Termini als wir und wußten wohl, daß allegro gar nicht „schnell", sondern vielmehr „lustig, munter" bedeutet. Erst presto heißt „schnell" und prestissimo nichts als „sehr schnell", keineswegs rasend. Nun spielten z. B. unsere Quartettherren das Finalallegro in Op. 18 N. 1 (F dur) direkt „sehr schnell" (prestissimo), und es war lediglich ihrer außerordentlichen Virtuosität zu verdanken, daß dort noch alles klar zutage kam. Dagegen nahmen sie das Finalpresto in Op. 18 N. 3 (D dur) so rasend, so presto impossibile, daß man sich anfangs kaum über den Rhythmus klar wurde und in den Dreiachtelfiguren die mittlere Note meist nicht mehr hören konnte. An der Übertreibung des Tempo lag es ferner z. B. auch, daß im Scherzo-Vivace des F dur-Quartettes Op. 135 die dämonische Ostinatostelle mit

ihrem Zurücksinken vom ff zum ppp (!) nicht so wirkte, wie es sonst zu geschehen pflegt.

Ein anderer angriffsfähiger Punkt im Quartettspiele ist die ungehörige Unterordnung der Mittelstimmen, namentlich der zweiten Violine, und das unbedingte Dominieren der ersten. Letzteres ist nicht einmal überall in Spohrs Quartetten statthaft. Wenn die Mittelstimmen die melodische Hauptlinie, thematische Hauptgedanken u. dgl. übernehmen, sollen sie auch entsprechend heraustreten. Der Marotte der neumodischen Orchesterdirigenten, jede harmlose motivische Nebenbildung, die einem kontrapunktisch durchgebildeten Tonsetzer soznsagen von selbst aus der Feder läuft, dick zu unterstreichen, soll damit keineswegs das Wort geredet sein. Aber auf Herausarbeitung des sogenannten roten Fadens, mag er nun oben, unten oder in der Mitte des Gewebes stecken, muß auf jeden Fall gedrungen werden.

Ein dritter wunder Punkt der meisten Quartettvereinigungen ist die falsche Ausführung der kurzen Vorschläge, namentlich wenn sie als Doppel- und Tripelvorschläge auftreten. Sie sind stets von ihrer Hauptnote abzuziehen, haben diese also für ihre eigene Dauer zu verdrängen. Demgemäß muß z. B. in der Malinconia des B dur-Quartettes Op. 18 der im 4. Takte den beiden Violinen zugeteilte Tripelvorschlag in seinen Anfangstönen cis und e mit dem b der Bratsche zusammenfallen, im 8. Takte das cis und e der Bratsche und zweiten Violine mit dem a des Violoncells usw. Das sind doch allgemein angenommene Vorschriften, die man schon im Elementarklavierunterrichte einzupauken pflegt!

Während diese Anmerkungen für die Reproduktion der Werke der älteren Meister überhaupt gedacht sind, betrifft eine letzte zwei Beethovensche Stellen allein. Ich meine die berühmten Tremoli im Rezitative der Finaleinleitung von Op. 132 (A moll) und im Schlußsatze von Op. 135 (F dur). Da hört man letztere höchst selten tremolo, sondern fast stets als wohlgemessene, langsame und langweilige Sechzehntel. Beethoven hat aber hier die „opernhafte" Neuerung, die ihm in Op. 132 so ausdrucksspassend erschienen war, wiederholt, und die Stelle ist zu seiner Zeit ebenfalls tremolo gespielt worden. Das haben mir einst zwei Schüler Spohrs, August Kömpel und August Haltnorth, erzählt, deren ersterer mich in Weimar belehrte, während ich bei dem andern, der zugleich ein tüchtiger, in J. F. Schneiders Dessauer Musikschule gebildeter Theoretiker war, in Braunschweig kontrapunktische Arbeiten machte. Und diese hatten ihre Wissenschaft von Spohr selber, der ja nun zwar in den sogen. letzten Beethoven nicht gerade verliebt war, aber doch noch zu dessen Lebzeiten gewirkt und von dem Großmeister angeleitete Quartettisten persönlich gekannt hatte. Ich verteidige hier also meine Auffassung mit einer Art Stück direkter Tradition, auf die ich mich auch bezüglich gewisser Punkte in Bachs Werken stützen kann. Denn da wurde ich, ebenfalls noch in Braunschweig, durch einen alten Klaviermeister namens Eggeling belehrt. Der war ein Schüler von Griepenkerl, dieser einer von Forkel, der aber wieder einer von Ph. Em. Bach. Bezüglich des Beethovenschen Punktes schreibt nun auch Wilh. v. Lenz in seinem immer noch quellenwertvollen Kataloge der Werke (dritter Teil der sonst nicht mehr brauchbaren Biographie Beethovens) gelegentlich des A moll-Quartettes: „Recitativ in Tremolobegleitung, wie nur noch ein Beispiel vorkommt, Finale Op. 135". Und Lenz stand auch noch auf dem Boden unmittelbarer und frischester Tradition.



Die 25. Tagung des deutsch-evangelischen Kirchengesangvereins

Essen, vom 4. bis 7. Mai

Der im Jahre 1889 zur Förderung und Pflege des Kirchengesanges gegründete deutsch-evangelische Kirchengesangverein beging in Essen die Feier des 25jährigen Bestehens. Der in der Sitzung des Zentralausschusses gegebene Jahresbericht zeigte, daß der Verein während dieser 25 Jahre sich vortrefflich entwickelt hat; er umfaßt jetzt 2500 Vereine für Erwachsene und 700 für Schüler, insgesamt 65 000 Sänger und Sängerinnen. Neuerdings entstehen schon in kleinsten Gemeinden geistliche Singchöre zur Hebung des Gemeindegesanges im allgemeinen und zur Ausschmückung und Vertiefung der Gottesdienste im besonderen. Auch an der Jahrhundertfeier 1813—1913 haben sich die kirchlichen Gesangvereine lebhaft beteiligt. Kirchliche Behörden lassen den Provinzial- und Einzelvereinen kräftige Unterstützung angedeihen. Die Einrichtung von Fortbildungskursen, kirchenmusikalischen Instruktionskursen, Bibliotheken u. dgl. dient zur weiteren Ausbreitung und Vertiefung des kirchenmusikalischen Lebens.

Auf Anregung des Dr. mus. F. Lubrich-Sagan wurde eingehend beraten über die kirchenmusikalische Bildung auf den Lehrerseminaren und folgender dem Kultusminister, staatlichen und kirchlichen Behörden zu unterbreitender Beschluß gefaßt: „Der Zentralausschuß des evangelischen Kirchengesangvereins spricht im Interesse der Kirchenmusik und der Volksbildung die dringende Erwartung aus, daß seitens der hohen Staatsregierungen darauf gehalten wird, daß der kirchenmusikalischen Ausbildung auf den Lehrerseminaren die altbewährte Stellung verbleiben, und daß auch in der 2. Lehrerprüfung der Kirchenmusik Rechnung getragen wird, wie es schon bisher in den meisten Staaten und Provinzen der Fall war".

Günstig lautete der Kassenbericht. Der bisherige Vorstand — Prälat DDr. Flöring-Darmstadt, Superintendent D. Nelle-Hamm i. W., Professor DDr. Smend-Straßburg i. E., Professor A. Mendelssohn — wurde durch Zuruf wiedergewählt. Stettin wird die Stätte der nächsten Tagung sein.

Eine lebhafte Debatte schloß sich an die Leitsätze des Pfarrers Kaz-Uerdingen (Niederrhein) über das Thema: „Welche Forderungen hat der Pfarrer als Vertreter der Gemeinde und Leiter des Gottesdienstes an den Leiter des Kirchenchores zu stellen und umgekehrt?" Vorfragen: Jeder Gottesdienst muß eine Feier werden. Zur Erlangung dieses Zieles ist der Chor ein wesentliches Mittel. Allgemeines: Pfarrer und Chorleiter müssen sich verstehen zu gemeinsamer Arbeit. Besonderes: Der Pfarrer hat zu sorgen, daß alle Bestandteile der gottesdienstlichen Feier in harmonischer Beziehung zueinander stehen. Von seinem Mitarbeiter, dem Chorleiter, muß er verlangen: 1. daß er sich als Diener Gottes, 2. daß er sich als Diener der Gemeinde betrachtet. Der Chorleiter muß vom Pfarrer verlangen: 1. im gottesdienstlichen Leben: Unterstützung bei der Auswahl der Sänger, Teilnahme an den Proben, Besprechung der Gottesdienstordnungen; 2. im Gemeindeleben: Hebung des Ansehens des Chorleiters, Sorge für die materielle Würdigung seiner Arbeit. — Der Ansicht, daß Pfarrer und Chorleiter Hand in Hand zu arbeiten haben, wurde von allen Seiten her Ausdruck gegeben, sowie auch, daß es recht und billig sei, dem Kirchenmusiker in den Gemeindebehörden Sitz und Stimme zu geben.

Der Vortrag von Professor Arno Werner-Bitterfeld „Die Entwicklung des Volksgesanges 1813—1913 mit besonderer Berücksichtigung des kirchlichen Volksgesanges" rief eine lebhafte Erörterung hervor; namhafte Redner traten energisch für den rhythmischen (polyrhythmischen!) Choral ein, wollen zur Belebung des kirchlichen Volksgesanges Lieder der modernen Lyrik aufgenommen wissen, verwerfen dagegen die seichten und sentimentalen „Reichslieder" aus England und Amerika grundsätzlich.

Vielfache Beobachtung und Anerkennung fand die durch Pfarrer Plath besorgte Ausstellung von Musikalien und Klischees in den Räumen des Saalbaues. Musikalische Anregungen und Genüsse gab es in Hülle und Fülle. Königl. Musikdirektor G. Beckmann gebührt insbesondere Dank dafür, daß er mit großem Verständnis und ganzer Hingabe das sehr ausführliche Festprogramm sinnig ausgearbeitet und für dessen künsterische Darbietung Sorge getragen hatte.

Posaunenchöre leiteten am Sonntag Jubilate (4. Mai) durch Blasen von Chorälen von den Kirchtürmen aus das Silberjubiläum

ein. Die Gottes[illegible] durch die Kirchenchöre (10 an der Zahl) [illegible] skirchenkonzert veranstaltete bei freiem Eintri[illegible] Pastor Plath geleitete „Gnadenkirchenchor". Das musikalische Thema der Begrüßungsfeier im großen Saale des Saalbaues lautete: „Die Familie Bach". Zwei Essener Organisten und ein aus den kirchlichen Singvereinen gebildeter Massenchor trugen in schöner, künstlerischer Abrundung vokale und instrumentale (Orgelsoli) Kompositionen von S. Bach, seiner Vorfahren und Nachkommen (Söhnen) vor.

Im Mittelpunkt des Festgottesdienstes der Kreuzkirche, wo Generalsuperintendent Klingemann-Koblenz eine packende Ansprache über: „Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch unsern Herrn Jesum Christum" hielt, standen Bach und Luther, indem der vom Königl. Musikdirektor Beckmann geleitete Kirchenchor S. Bachs Chorkantate „Christ lag in Todesbanden" (Text von Luther) neben Altnikols ergreifendem „Kyrie" für Chor, Orchester und Orgel stilgemäß darbot. Von ergreifender Wirkung war das alte „Te Deum laudamus" (Herr Gott, dich loben wir) aus dem 6. Jahrhundert als Wechselgesang zwischen Chor und Gemeinde.

Ein liturgischer Gottesdienst für die österliche Zeit war den großen Vorläufern S. Bachs: J. Eccard und H. Schütz gewidmet, von denen weniger bekannte Chöre gar trefflich gesungen wurden.

Großen Zuspruches, namentlich aus Organistenkreisen, erfreute sich ein Orgelkonzert in der Erlöserkirche, deren Ausführung auf einer dreimanualigen Orgel von Walker in den Händen einiger Organisten des evangelischen Organistenvereins von Rheinland und Westfalen — Bunk-Dortmund, Spinemann-Essen, Meißner-Wesel, H. Oehlerking-Elberfeld — lag. Thema: Das Choralvorspiel bei und nach S. Bach, gezeigt an einem Gange durch das Kirchenjahr. Das Programm zählte eine Reihe von längeren und kürzeren Vorspielen zu bekannten Melodien von S. und W. Fr. Bach, M. G. Fischer, J. Brahms, M. Reger, Claußnitzer, K. Hasse und S. Karg Elert auf.

Beckmanns Kirchenchor gab in der Kreuzkirche als Festkonzert O. Taubmanns Messe, ein enorm schwieriges, aber tiefgründiges und gewaltiges Werk, das bei all seiner Modernität doch in Bachs Tonkunst wurzelt. Der Chor meisterte die zahllosen Schwierigkeiten des Tonsatzes in einwandfreier Weise und dürfte in der Hinsicht eine Leistungsfähigkeit erreicht haben, in welcher er unter allen „Kirchenchören" wohl unerreicht dasteht. Unter dem Soloquartett tat sich Frau Strauch-Kappel-Barmen glänzend hervor. Mehrere Werke kirchlichen Charakters — D moll-Konzert von Händel, G. Schumanns sinfonische Variationen über „Wer nur den lieben Gott läßt walten", Nicolais Festouvertüre über „Eine feste Burg ist unser Gott" für Orchester und Orgel, geistliche Lieder von A. Mendelssohn, der Choral „Wachet auf" aus S. Bachs gleichnamiger Kantate — gaben der 25. Tagung des deutsch-evangelischen Kirchengesangvereins einen würdigen, triumphierenden Beschluß.

H. Oehlerking



„Kain und Abel"[1]

Oper in einem Akt von Felix Weingartner

Uraufführung im Hoftheater zu Darmstadt am 17. Mai

Wo nur immer Adam und Eva einen Maler zur Darstellung gefesselt haben, sind es schöne junge Gestalten geworden, an denen das Körperliche, das naturkräftige Schauspiel der Glieder reizte. Wer kümmerte sich bildhaft um die Seele und Empfindungswelt der ersten Menschen, um ihre Auffassung von Elternpflicht, Liebe zum eigenen Geschlecht? Es scheint, daß Wagners Beispiel, großzügige Familienmythologie auf dem Theater zu treiben, noch weiter befruchtet und sogar tiefer in das primitive Menschheitsgeschick hineinzuführen lehrt. So konnte Felix Weingartner aus dieser Anschauungswelt heraus sich schon die Frage vornehmen: Wie stellte sich Adam zu seinen Nachkommen, wie sorgte er für sie, und warum konnte trotzdem der erste Mord geschehen?

Weingartners Menschenvater gefällt sich reichlich in der Rolle des alten Wotan wachend über seiner aus Liebe gezeugten Kinder künftig Schicksal, geängstigt, daß er das Paradies für alle Zeiten verloren haben soll, und in seniler Schwäche traumversunken an ein vergangenes, ach vielleicht neu aufkeimendes Eden. Weltabgewandt vollbringt der Alte keine Taten mehr, ja als Kain die Keule erhebt, ist's sein Weib erst, das ihn wachrüttelt. Für den Müden, für den sich härmenden Weißhaarigen handeln andere. Sie recken sich zu furchtbarem Tun, nachdem sie wissen, wer zuerst die engen Bande der Familie zerriß und ein zweites Weib schwängerte. Mit der Erkenntnis, daß Kain und Abel einen Vater, aber zwei Mütter haben, entrollt sich der dramatische Faden. Die Familienchronik ist in Ergänzung der biblischen Geschichte um Lilith mit dem Sternenhaar bereichert, von der Abel und Ada stammen, während sie selbst nach dem Sündenfall sich ewig von Adam trennte. Weiß und zart war sie, ihr Ebenbild ist Ada geworden; wie ihre Mutter hassen die beiden Kinder das Böse, sind Freunde der Natur und jenes Menschenpaar, das die Erbsünde wieder ungeschehen machen und den Weg ins Paradies zurückfinden könnte. Gegen sie stehen Eva und Kain, auf ihnen lastet des Fluches Schwere, so zerstören sie, was aufs neue zum heiligen Licht dringen wollte. Kain hat die Schwester sich mit Gewalt genommen, nennt sie sein Weib. So muß sich sein Haß mehren, wenn er die lichten Gestalten Adas und Abels zusammensieht, in ihm wächst furchtbare Eifersucht, da er verstoßen, ausgeschlossen scheint vom Bund der edlen sich liebenden Geschwister. Noch bändigt er seinen Zorn im Fällen von Bäumen. Er ist, so wenig wir ihn auch beobachten können, doch schon nüchtern denkend, unterwirft die Welt seinem Willen, zerstört die heilige Natur, da eine Hütte gebaut werden soll. Der Arme kennt nichts Höheres als Ada, die helle Törin im weißen Gewand, die ihn nicht mag. Der Zirkel des Eifersuchtsdramas ist schon hier geschlossen. Keiner hat bewußte Schuld, alles ist tragische Notwendigkeit. Und das Geschick geht seinen Gang, als Abel zurückkehrt, die Schwester zu neuen Wohnsitzen zu führen, aus der Nähe des Unreinen, mit dem Fluche Adams Beladenen sie zu befreien. Sollte er ihrem Glück nicht nachschleichen und Abel erschlagen?

Es regt sich in der hier gegebenen Skizze der einaktigen Opernhandlung nun freilich die Vermutung, Weingartner habe nicht allein eine neue Variante des ersten Totschlagsmotivs ausdeuten, sondern noch anders die tragische Fessel stärker verdichten wollen. Es liegt auf der Hand, daß der Stoff zur Symbolik reizt. Fast jede Figur kann ein anderes Element vertreten, für jede Änderung an der naiven biblischen Erzählung lassen sich genug Gründe anführen. Weingartner, der sich das Buch seiner Oper selbst schrieb, kommt leider aus einer gewissen Reserve nicht heraus. Vor allem fehlt den Naturvorgängen, wie Sonnenaufgang, Gewitter und Blitz, Nebelschleiern und plötzlich auftauchenden Gebirgsketten, der psychologisch eindeutbare Zusammenhang mit dem szenisch-dichterischen Bild. Es ist mehr reflektierendes Hilfsmittel und Konvention zu seinen stark metaphysischen Überlegungen, die sich um den dünnen Kern wirklich dramatischer Essenz im Text gruppieren. Das ethische Moment der Handlung samt den vielen schönen Gedanken ist dabei gänzlich unterbunden, wenn im Schlußbild Kain abermals Ada in seinen Besitz schleppt. Wir wissen einzig neben der Tatsache des Totschlags, die in ihrer Überlieferungstreue kaum mehr Grausen einflößt, daß die ersten Menschen schon ebenso wie wir Handlanger ihres Schicksals — und große Stümper waren.

Zu der Szene im hochgelegenen kahlen Gebirgsland hat Weingartner eine äußerst packende Musik geschrieben. Wäre

[1] Klavierauszug und Textbuch in der Universal-Edition in Wien.

die Frage zu entscheiden, ob der Komponist als Bühnendramatiker oder als rein orchestral schaffender Künstler höher zu schätzen sei, ich würde keinen Augenblick zögern, seine Opernmusik vorzuziehen. Markante Themen stützen die Hauptfiguren, zu starken Tonbildern streben die längeren Zwischenspiele auf, an wirklich groß angelegten Steigerungen zählt das Werk recht Bedeutendes. Nicht wie in seinen Sinfonien zuweilen klingt hier die Überlegung und „gemachte" Kunst durch. Es hat alles Impuls und, was die feinen Effekte des Orchesters insbesondere angeht, Farbe. Stärker und persönlicher würde man sich gern die Erfindung wünschen, die wie im Text so auch hier von dem großen Dramatiker des letzten Jahrhunderts inspiriert ist, aber doch sich selbständig zu geben weiß. An poetischer Linienführung dagegen kann die Partitur[1]) den Vergleich mit manchem größer angelegten Werk aushalten, deren wenige in der modernen Literatur einen so nach allen Seiten vornehm abgewägten Stimmungsgehalt aufweisen dürften. Daß die Arbeit durchgehends interessant und gediegen ist und keinen Augenblick aufhört geschmackvoll zu wirken, erhöht dem Kenner ihre nicht alltägliche Bedeutung, während der gleiche Umstand ihr vielleicht den Weg zum Verständnis des großen Publikums erschwert. Ist das Beste, was man von einem musikalischen Drama sagen kann, immer noch die Erkenntnis, daß Ton und Wort sich in einer ausdrucksfähigen eigenen Sprache zusammengefunden haben, so antwortet Weingartners Oper kräftig dieser Anforderung, weil sie eben aus dem vollen Besitz eines phantasiebegabten Menschen geschöpft ist.

Der Stilgattung des Werkes ganz gerecht zu werden, das roh Elementares neben sinnliche Vollkommenheit, das leidenschaftliche Dramatik neben andächtige Poetik setzt, das Licht und Schatten abwechselnd bindet und wieder mit scharfen Strichen trennt, mag eine noch intimere Vertrautheit mit dem besonderen Charakter seiner szenischen Einrichtung erfordern, als ihn die Bühne der Uraufführung bieten konnte. Das urweltlich Große, ja Unheimliche, das z. B. die Musik birgt, gehört da auf der Bühne stärker betont. Kein verschwommener Hintergrund, der bald so, bald anders aufleuchtet, sondern Kontrast und farbige Schwere dienen dazu. Die Frage der Kostümierung könnte wohl, wo jetzt „die ersten Menschen" auf der Bühne heimisch zu werden sc[illegible] Maler zuverlässiger und besser gelöst werd[illegible]ie überhaupt das Bild der ersten Landschaft. Müssen Abel und Kain dann auch schon durch strohgelbes Haar und schwarze Löckchen voneinander unterschieden sein? Und kann die Szene des heiligen Opfers nicht mächtiger auflodern und gen Himmel flammen? Der Regie sind auch in der Handhabung der Beleuchtungseffekte größere Freiheiten gestattet. Eine Szene, die vom Morgen bis zum Abend dauert, bedarf kräftiglich der bunten Palette.

Im musikalischen Teil sorgte Weingartner selbst für die klangliche Gestaltung des Werkes. Namentlich das Hoforchester fügte sich tonsicher der Aufgabe, die an seine Aufmerksamkeit und Routine gewagte Anforderungen stellt. Von den fünf Personen, die die Oper beansprucht, stand Lucile Weingartner-Marcel obenan in der Beherrschung der Sopranpartie Adas. Der harmonisch sehr schwer erlernbaren, aber immerhin noch melodischen Tenorrolle (Abel) war August Globerger gewachsen. Bedeutende dramatische Akzente wußte Robert Perkins dem Adam zu geben. In baritonaler Lage bewegt sich auch das Wenige, das Kain zu singen hat. Seine undankbare Rolle, die nur zu Anfang eine größere Aufgabe hat, hatte Hans Bertram übernommen. Der Eva kurze Altpartie erledigte Anna Jakobs. Nach der fünfviertelstündigen Uraufführung brachte das Publikum dem Komponisten lebhafte Ovationen dar. Ein Teil der von überallher zahlreich vertretenen Kritiker hatte schon der Hauptprobe am Samstag beigewohnt und den Erfolg des Werkes bezeugt.

Die Uraufführung fand im Rahmen der vom Darmstädter Hoftheater veranstalteten Frühjahrsfestspiele statt. Der Großherzog von Hessen, dem das Werk gewidmet ist, zeigte viel Interesse. Zu welcher Bedeutung und musikalischem Leben sich unter seiner Fürsorge die Darmstädter Bühne entwickelt hat, verdient Bewunderung.

Um den Abend zu füllen, wurde nach einer halbstündigen Pause noch Weingartners Sinfonie Nr. 3 Edur aufgeführt, die ebenfalls Novität war. Das Werk verliert stark durch langatmige, kaum endenwollende Wiederholungen, für deren Belebung das Themenmaterial nicht ausreicht. Reizend wirkt einzig der duftig instrumentierte Walzer.

Hans Schorn (Baden-Baden)

Rundschau

Konzerte

Altenburg Am 30. März hatte der zu neuem Leben erweckte Musikverein zu seinem vierten (letzten) Kammermusikabende eingeladen. Wenn in Altenburg auch nur eine kleine Gemeinde der intimen Kammermusik huldigt, so müßte man doch lebhaft bedauern, wenn etwa wegen zu geringer Unterstützung durch mangelnden Besuch die Veranstaltungen des Musikvereins nicht fortbestehen könnten. Die Herren Konzertmeister Paul Thoma, Hofmusiker Ernst Querchfeld, Hans Meyer und Albert Ottmann haben sich zu einem ausgezeichneten Quartett vereinigt; sie bringen klassische und moderne Kammermusikwerke zu vortrefflicher Darbietung. Als technisch wohl gerüsteter und feinfühliger Pianist war öfters Herr Karl Hahn von hier in hervorragender Weise beteiligt. Um ungefähr ein Bild über den Verlauf der Musikabende zu erhalten, genügt es, wenn Anfang und Ende der Vorträge: Streichquartett Op. 59 Nr. 2 von Beethoven und Klavierquintett Op. 34 von Brahms, hier verzeichnet sind.

Die Singakademie hat unter musikalischer Leitung des Herrn Hofkapellmeister Rud. Groß im vergangenen Winter sehr erfolgreich gewirkt. Der stimmlich gut disziplinierte und ziemlich starke Chor hat teilweise selbständig, teilweise in Vereinigung mit anderen Kräften „Missa solemnis" von Beethoven, „Orpheus" von Gluck, „Das Sühnopfer des neuen Bundes" von Löwe und am Palmsonntage „Ein deutsches Requiem" von Brahms zum Vortrage gebracht und damit erhebende und bleibende Eindrücke geschaffen. Das Palmsonntagskonzert der Singakademie war zugleich das vierte (letzte) Abonnementkonzert der Herzogl. Hofkapelle. Die Hoftheaterkonzerte können sich dank der künstlerischen Leitung des Herrn Hofkapellmeister Groß beim Publikum steigender Wertschätzung erfreuen. Nicht nur berühmte Werke bekannter Meister werden hier gepflegt, sondern auch Ur- und Erstaufführungen kommen heraus. Zum ersten Male wurden geboten: „Choral und Variationen" für Harfe und Orchester (sehr dankbar für das Soloinstrument) von Ch. M. Widor, „Sinfonische Ouvertüre" für Orchester (eine Uraufführung, die wenig Gegenliebe beim Hörer fand) von Emil Bohnke, „Der Schwanensee", Suite für Orchester (ein interesantes Werk) von P. Tschaikowsky, „Der Zauberlehrling", Scherzo für großes Orchester (äußerlich effektvoll) von P. Dukas und „Lustige Ouvertüre" von F. Weingartner. Neben tüchtigen einheimischen Kräften (die Herren: Hofmusiker H. Meyer, Konzertmeister P. Thoma, die Damen: Frau Chr. Meyer und Frl. A. Bodenstein) traten als auswärtige namhafte Solisten in den Hoftheater-

[1]) Klavierauszug und Textbuch sind in der Universal-Edition erschienen.

konzerten auf: die Herren Kammersänger Fritz Soot aus Dresden, Kammersänger Hans Wuzél aus Kassel, Martin Oberdörffer aus Leipzig und die Damen: Frl. Blanchet Dutoit aus Lausanne, Kammersängerin Frl. Marg. Siems aus Dresden, Frl. Susanne Godenne aus Brüssel.

Der hiesige Bach-Verein setzte in Verbindung mit dem städtischen Kirchenchore unter Leitung des Herrn Kantor P. Börner auch im letzten Winter seine aufs Schild erhobene Bach-Pflege mit gutem Gelingen fort. Das Bußtagskonzert brachte bereits drei Kantaten J. S. Bachs „Wachet, betet, seid bereit allezeit", „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" und „Wie schön leuchtet der Morgenstern" zu wirksamen Erstaufführungen in hiesiger Gemeinde. Am Karfreitage wurde die Bachsche Matthäus-Passion nach der vorjährigen Erstaufführung zum ersten Male wiederholt und fand gegenüber der Aufführung im vorigen Jahre eine tiefere, im Geiste Bachs einheitlichere Auslegung. Solisten waren: Frl. M. Hoffmann (Sopran) aus Leipzig, Frau M. Steche-Schütz (Alt) aus Leipzig, Herr G. Seibt (Tenor) aus Chemnitz und Herr Kammersänger Prof. A. Fischer (Baß) aus Sondershausen. E. Rödger

Barmen Der Barmer Volkschor (Dirigent Hermann Inderan) beschloß das 17. Konzertjahr mit einer Aufführung des „Paulus" von Mendelssohn. Dieses im echten Sinne des Wortes volkstümliche Werk gehörte schon unter dem früheren Dirigenten, Carl Hopfe, zu den in den Programmen regelmäßig wiederkehrenden Stücken. Im allgemeinen fand sich der Chor mit den nicht immer leichten Anforderungen befriedigend ab. Allerdings bedürfen die Chorstimmen, namentlich der Tenor, noch eifriger Schulung, besonders in Hinsicht der Tonbildung, Deklamation und Atemgymnastik, um auch vor einer strengeren Kritik ehrenvoll bestehn zu können. Man wird dann auch ohne weiteres darauf verzichten, derartige Striche bezw. Auslassungen vorzunehmen, wie das leider dieses Mal geschah: es fehlten 3 Chöre. Etwas ungleich fielen auch die Leistungen der Solisten aus. Die Sopranistin Tilly Calmbley-Hinken wußte erst im 2. Teile ihre schönen Stimmittel ganz zur Geltung zu bringen. Sympathisch klang der Alt von Magdalene Wolter-Pieper-Düsseldorf, die auch einige Sopran-Rezitative mit übernommen hatte. Der Tenor des Herrn Dr. Römer-Berlin litt unter einer körperlichen Indisposition. Der Bassist Max Büttner-Karlsruhe sang mit guter Tonbildung, brachte jedoch den seelischen Gehalt der Handlung und Musik nicht immer zu wirkungsvoller Darstellung.

Für H. Inderans Befähigung zum Orchesterdirigenten lieferte das 6. Sinfoniekonzert des Barmer Volkschores neue Belege. Mit übersichtlicher Klarheit und Gewandtheit leitete er Wagners Vorspiel zu den „Meistersingern von Nürnberg", F. Hillers Konzert für Klavier und Orchester, Hellmesbergers Ballszene nach einer Etüde von Meyseder und Georg Rauscheneckers Sinfonie F moll. In dieser gefiel namentlich das tiefempfundene, melodiöse Adagio. Im Hillerschen Konzert spielte Konsul C. G. Eager mit Bravour und Wärme.

Großen Erfolg hatte der unter Richard Senffs musikalischer Leitung stehende Barmer Lehrergesangverein mit dem letzten Konzert dieses Winters; er wartete auch mit seltener gehörten Werken auf, wie den von zwei Hörnern und einer Harfe begleiteten Frauenchören von Johannes Brahms, dem kraftvollen Männerchor „Begrüßung des Meeres" von Gustav Schreck mit Begleitung des Klaviers, vierhändig, und zweier Hörner. Schöne Abwechselung brachten die gemischten Chöre: Auf den Bergen von Herbeck, sowie Sachen von M. Hauptmann, Löwe, Richter. In allen Gruppen berührte der Ausgleich der Stimmen und eine edle Vortragsart angenehm. In den Beifall teilte sich mit dem Chor die Solistin, Selma von Scheidt, die mit einer hochentwickelten Gesangstechnik eine vornehme Vortragskunst vereinigt. H. Oehlerking

Dortmund M. E. Bossis neues Mysterium „Johanna d'Arc" erlebte im dritten Konzert des Musikvereins unter Professor Janssen bei uns seine Erstaufführung und erzielte einen freundlichen Erfolg, der sich freilich mit dem frühern Chorwerke des Meisters nicht messen konnte. Wirkungsvoll sind auch in diesem Mysterium die Chöre, vor allem nach seiten dramatischer Durchschlagskraft, weniger eindringlich die Solopartien. Außer dem Chore des Vereins, einem aus den Schülern des Kgl. Gymnasiums gebildeten Knabenchore und unserm Philharmonischen Orchester machten sich um die Aufführung verdient Cläre Dux (Johanna), Ludwig Dornay, Else Schröder, Meta Reidel und Gerard Bunk (Orgel). Im vierten Konzert hörten wir durch den Verein nach langen Jahren einmal wieder J. S. Bachs Matthäus-Passion in einer sorgfältig vorbereiteten, überaus stimmungsvollen Ausführung unter Mitwirkung von Sophie Schmidt-Illing, Hertha Dehmlow, Karl Wildbrunn (Evangelist) und Dr. Hans Joachim Moser (Christus). — Auf dem Programm des vierten Vereinskonzertes der Musikalischen Gesellschaft standen zwei Novitäten: „Sonnenuntergang an der See", ein unter dem Einflusse impressionistischer Tendenzen stehendes Werk von Otto Lies, und Friedrich Kloses „Festgesang des Nero". Der holländische Komponist Lies dirigierte sein Werk selbst, während den Festgesang der Vereinsdirigent C. Holtschneider temperamentvoll leitete. Den stärkern Erfolg hatte Klose mit seinem Werke. In demselben Konzert erwies sich Joseph Knümann im Vortrage des Es dur-Konzerts von Liszt als ein bedeutendes pianistisches Talent. — Besonderes Interesse fand ein historisches Konzert der Musikalischen Gesellschaft, in dem Kompositionen von Joh. Th. Krieger, Joh. Christ. Bach, N. W. Zachow, J. S. Bach, Corelli und Th. Rameau durch den Chor, das Orchester und die Solisten Wanda Landowska (Cembalo), Else Schröder, M. Zillesen, P. Tödten, Clemens Casselmann, Dr. Preiting und Norbert Förster zur gediegenen Wiedergabe kamen. Namentlich war es Frau Landowska, die stürmisch gefeiert wurde. — Eine Passionsaufführung in der Reinoldi-Kirche unter Musikdirektor C. Holtschneiders Direktion brachte drei ungemein vornehm empfundene und fesselnde Werke von Arnold Mendelssohn „Das Leiden des Herrn", „Auferstehung" und zwei Paraphrasen über Choralmelodien, außerdem die C moll-Fuge und die Kantate „Sehet, wir gehn hinauf nach Jerusalem" von J. S. Bach. Der in seiner Entwicklung gut fortgeschrittene Reinoldi-Kirchenchor fand Unterstützung durch Martha Lecking, Ch. Casselmann, Hans Haßenpflug und Norbert Förster. — Im 46. Orgelkonzert spielte der Mannheimer Organist Arno Landmann mit bemerkenswerter Beherrschung des Technischen und Musikalischen die A moll-Fuge von Bach, eine Choralimprovisation eigner Komposition und Grande pièce symphonique Op. 17 von C. Franck. Frau Else Schröder hinterließ als Händel-Interpretin vorteilhafte Eindrücke. — Die Singakademie unter Schirmer pflegt mit wachsendem Erfolge den a cappella-Gesang. So brachte auch das dritte Konzert eine reiche Anzahl derartige Chöre von Mendelssohn, Brahms, Vierling und R. Kahn, außerdem mit Klavierbegleitung „Nänie" von Brahms und „An die Heimat" von Chr. Sinding. Walter Soomer, der Wagner aus Loewe sang, erntete reichsten Beifall. — Der Lehrergesangverein unter Hermann Abendroths Leitung hatte mit zwei Chornovitäten: „Sturmnacht" von Max Weydert, einer feinempfundenen Komposition, und dem neuesten Volbachschen Chorwerke „König Laurins Rosengarten", das weniger durch Ursprünglichkeit der Erfindung als durch eine angemessene Charakteristik und große Kunst in der Verwertung satztechnischer und koloristischer Mittel sich empfiehlt, viel Erfolg. Jedenfalls ist dieser „neueste Volbach" ein sehr wirkungsvolles und dankbares Werk. Neben den beiden Neuheiten stand Griegs „Landerkennung". Alle drei Werke fanden durch den Chor eine Ausführung, die hohe Anerkennung verdient. Das Orchester — diesmal das Essener Stadtorchester — spielte außer den Begleitungen in künstlerischer Darbietung noch die Oberonouvertüre von Weber und Tasso von Liszt. — In den Sinfoniekonzerten unserer Philharmoniker unter Professor Hüttner wurde kurz vor Ostern der ungemein stark besuchte Beethoven-Zyklus zu Ende geführt. Im Mittelpunkte standen die Sinfonien 4 und 8, um sie gruppierten sich andere bedeutende Instrumentalwerke des Meisters, unter ihnen das G dur-Klavier-

konzert mit Gerard Bunk als feinsinnigem Beethoven-Spieler, ferner das Violinkonzert, das in Guna Bräuning eine hervorragende Interpretin gefunden hatte, und die beiden Violinromanzen, die Konzertmeister Schmidt Reinecke seelenvoll spielte. Der sich unmittelbar anschließende Brahms-Zyklus brachte bis heute die beiden ersten Sinfonien und die Tragische Ouvertüre, außerdem das D moll-Klavierkonzert, für das neben dem Orchester Elly Ney ihre ganze bedeutende Künstlerschaft in die Wagschale warf. Über die anerkannt künstlerisch hochstehenden Leistungen des Orchesters und seines Dirigenten brauche ich an dieser Stelle kein Wort zu verlieren. — Auf dem Gebiete der Kammermusik wurde viel Anregendes und Genußreiches geboten durch Professor Janssen (Wendling-Quartett) und die Lehrer des Hüttner-Konservatoriums, die an drei Abenden Werke von Mozart, Brahms, M. G. Bossi, C. Frank und S. Saëns spielten. Ein durch Musikdirektor C. Holtschneider und Dr. Preising veranstalteter Schulgesangkursus wurde von annähernd 250 Teilnehmern besucht. Es hielten Vorträge Professor Rolle und Rektor Hoffmann über Methodik und Chorgesang, Professor Paul über Tonbildung, Sanitätsrat Dr. Pielke über Stimmphysiologie, C. Blensdorf über die Dalcroze-Methode, Dr. Preising über die Entwicklung und die Vortragsweise des a cappella-Stils und Fräulein Zachariae über moderne Klaviertechnik und Fingergymnastik. Fr.

Leipzig Im sechsten Prüfungskonzert des Kgl. Konservatoriums interessierte am meisten der Klaviervortrag des Hrn. Carl Doering aus Philadelphia. Der begabte junge Pianist spielte das nicht sonderlich ideenreiche, aber technisch reichlich gespickte Klavierkonzert in Cis moll von Rimsky-Korsakow mit erstaunlicher Sicherheit und temperamentvollem Erguß. Man darf ihm eine Zukunft voraussagen. Hr. Johannes Wagner aus Frauenstein im Erzgebirge stellte sich als Oboer vor, der sein schwieriges Instrument beherrscht und sich als Solist recht wohl hören lassen kann. Das F moll-Konzertstück von Rietz war eine dankbare Aufgabe. Mit Sauberkeit und Glätte in technischen Dingen trug die Holländerin Frl. Johanna Haslinghuis den ersten Satz des Schumannschen A moll-Klavierkonzertes vor, und Hr. Waclaw v. Lewandowsky aus Warschau interpretierte gewandt und mit frischem Empfinden den Eingangssatz des Chopinschen E moll-Klavierkonzertes. Zwei Sätze aus Dvořáks H moll-Konzert für Violoncello waren Hrn. Walter Grothaus aus Osnabrück als Prüfungsaufgabe zuerteilt worden. Er entledigte sich derselben mit gutem Gelingen, besitzt eine ordentliche Technik und runden Ton. Die Intonation war freilich nicht immer einwandfrei. Von den beiden Sängerinnen, die sich an diesem Abend hören ließen, schnitt Frl. Lotte Knopf aus Altenburg, die Lieder von Kjerulf, Thuille, Humperdinck und Goldmarck sang, unter der trefflichen Assistenz des Hrn. Herbert Reichert am Flügel sehr gut ab, doch auch Frl. Anna Handschuh aus Annaberg, geschickt begleitet von Hrn. Johannes Clemens aus Löbau, erwarb sich mit dem natürlichen Vortrage einiger Lieder von Th. Pfitzner, Weingartner und van Eycken die Anerkennung der Hörer. Beide Sängerinnen haben unter vortrefflicher Anleitung fleißige Studien getrieben. Hr. Prof. Sitt leitete mit seinem wohldisziplinierten Schülerorchester das Ganze mit gewohnter Frische und Energie. ♭

München Gertrud Cope, eine Schülerin unserer einheimischen Klaviervirtuosin Anna Langenhan-Hirzel, scheintmit Energie und Intelligenz einer ehrenvollen Laufbahn entgegenzuarbeiten. Es ist noch nicht lange Zeit verstrichen, seit sie sich als Debütantin in einem Konzert des hiesigen Neuen Orchestervereins vorstellte. In einem Volkssinfoniekonzert des Konzertvereins hatte man Gelegenheit, ihr wiederum, und zwar wieder als orchesterbegleiteter Solistin zu begegnen. Ihre Veranlagung weist sie entschieden auf die große Linie des Konzertstils; ein ausgesprochen rhythmisches Gefühl, das ebenso wie die technische Durchbildung in der Schule ihrer trefflichen Lehrerin zielbewußt entwickelt worden ist, bietet sichere Gewähr, auch bei komplizierten Aufgaben den Solopart stets mit Präzision und Prägnan[illegible] bringen. Infolgedessen ist es eine Freude, il[illegible]urchweg gediegene, stellenweise schon glanzvolle Technik in ihren sorgsam durchgearbeiteten Details zu verfolgen. Physische Ausdauer und schöne Anschlagsmodulation geben der jungen Pianistin zudem die nötigen Mittel in die Hand, ihrem lebendigen Musikempfinden entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Zur erhöhten Beherrschung des Oktavenspiels, das im Affekt noch nicht durchweg sauber ist, und zu freier Inspiration, ohne die man natürlich dem E moll-Konzert von Chopin in höherem Sinne nicht gerecht zu werden vermag, bedarf es noch virtuoser und nur durch die Zeit zu erringender seelischer Reife. Hoffentlich wird letztere durch erstere oder vielmehr durch die bereits jetzt schon vollberechtigten schönen Erfolge nicht erstickt. Das Konzertvereinsorchester (Hofkapellmeister Prill) begleitete mit besonderer Freudigkeit; im ersten Satz aber hätten die Tutti einen edleren, chevalereskeren Klang für ein Allegro maestoso Chopins finden und der Vortragsvorschrift entsprechend ein gemesseneres Tempo einhalten müssen.

Mit besonderem Dank wird stets von neuem Hofkapellmeister Prills Bemühen gerühmt, aus der Fülle der Literatur den weiteren Kreisen fremd gebliebene Kompositionen zu berücksichtigen. Somit sind die Programme der Volkssinfoniekonzerte reich an oftmals wertvollen Werken, denen man selten begegnet. Daß die Wahl nicht stets dem positiven Begriffe eines Volkssinfoniekonzertes entspricht, ist allerdings nicht zu leugnen, — sich darüber aufzuhalten hat aber zurzeit keinen Sinn, da von solchen Prinzipfragen auch die Frage bezüglich des Eintrittspreises der Volkssinfoniekonzerte nicht zu trennen wäre und, solange in dieser Hinsicht dem eigentlichen Zwecke der volkstümlichen Konzerte nicht Rechnung getragen wird, eine damit Hand in Hand gehende schärfere Abgrenzung des Programm-Materials nicht zu erreichen ist. Eine Münchener Erstaufführung bedeutete Prills Wiedergabe der „Waldfrauszene" (mit angefügtem Schluß des 3. Aktes) aus der Oper „Helianthus" von A. v. Goldschmidt. Man begrüßt gern die Gelegenheit, sich mit dieser für uns Novität gebliebenen Musik bekannt zu machen; aber ihr völliger Mangel an „Eigengesicht" erfreut nicht; Hellmersberger würde wohl, seiner Gewohnheit gemäß, oft den Hut abgezogen haben, weil er in der Partitur guten Bekannten begegnete. Aber dem Ohr tut die Musik wohl, ... ein Wert, der für eine Novität von „heute" nicht mehr Kursgültigkeit hätte. Und doch können sich auch die Lieder mit Orchester von F. Mikorey dieses Vorzuges rühmen. Bei dünnerer Instrumentation würden sie den Charakter des Kompositionsgenres aber noch besser gewahrt haben; auch die Eigennote der Corneliusschen Texte, die Feiertagsstille des Gemüts, hätte noch behutsamer angefaßt werden müssen. Franz Reuß, ihr Interpret, vertiefte sich mit Wärme in seine Aufgabe. Marie Constanze Rau-Weber, eine einheimische Sängerin, die München demnächst verläßt, verabschiedete sich in der Tonhalle durch den Vortrag der Götzschen Katharinaszene und Arie aus „Der Widerspenstigen Zähmung". Eine sympathische Stimme im Dienste natürlichen Empfindens und verständnisvoller Gestaltung sind der Sängerin nachzurühmen. Zum Raritätenschatz der Volkskonzerte gehört auch C. M. v. Webers lieblich-elegantes Konzertino für Fagott, das schon seiner Besonderheit wegen willkommen geheißen wurde und sich infolge der außerordentlich tüchtigen Ausführung seitens des Solisten Otto Swinnes als durchaus gerechtfertigt auf dem Programm erwies. Außer dieser solistischen Mitwirkung bot das letzte Volkskonzert neben Beethovens 5. Sinfonie das D dur-Konzert von Tschaikowsky, welches dem ersten Konzertmeister des Konzertvereinsorchesters, Erhard Heyde, stürmischen Beifall eintrug, den sein feinsinniges, temperamentvolles Spiel vollauf verdient.

Auch die Abonnementskonzerte des Konzertvereins unter Leitung F. Löwes haben ihren erfolggekrönten Abschluß gefunden, zu welchem Bruckners achte Sinfonie in würdiger Weise ausersehen war; der Eindruck war ein erhebender und nachhaltiger. Am Karfreitag stellte sich das Orchester des

Konzertvereins unter Leitung Prof. Schwickeraths in den Dienst der Konzertgesellschaft für Chorgesang, welche Bachs Johannespassion zur Aufführung brachte und am Abend der Generalprobe wie des Konzertes ein dichtgedrängtes Publikum im Odeonssaal versammelte. Als Ganzes betrachtet war es eine großzügige, schöne Wiedergabe der Passionsmusik, unterstützt durch gute Solokräfte (u. a. Anna Stronk-Kappel, Lilly Hoffmann-Onégin), neben welchen die Instrumentalsolisten Joh. Hegar (Viola da Gamba), Snyders und van Delden (Viola d'amore) und Kammervirtuos Heinrich Albert (Laute) zu nennen sind. Die Jesuspartie, durch Kammersänger Stephani vertreten, erreichte oftmals große Momente hinsichtlich des durchgeistigten Vortrages; so gestaltete Stephani in vollkommener Schlichtheit z. B. die Erlöserworte „Es ist vollbracht" zu ergreifender Erhabenheit. Die Baßarie, welche auf das hieran anschließende Altsolo folgt, wurde vom Vertreter der Jesuspartie übernommen — eine dem natürlichen Gefühl widerstrebende Besetzung, der man aber häufiger begegnet und die doch so leicht zu vermeiden wäre; z. B. hätte es sehr nahe gelegen, den mit den Worten des Petrus und Pilatus betrauten hochmusikalischen und stets trefflich bewährten Bassisten Hermann Ruoff diese „Heilands-Arie" singen zu lassen. Die große Aufgabe des Evangelisten war dem Straßburger Opernsänger Max Hofmüller zugewiesen, dessen Leistung einen sehr vorteilhaften Eindruck hinterließ. In seinen Rezitativen waren einige unmotiviert erscheinende Striche zu beklagen, welche fühlbare Modulationshärten ergaben. Ob das auf des Tenoristen Wunsch geschah? Und war es den Intentionen des Sängers zuzuschreiben, daß die Fismoll-Arie des Tenors in sehr flottem Zeitmaß genommen wurde und dadurch der Charakter des „Grave" und mit ihm die ganze Schönheit des Orchesterpartes dieser Nummer völlig verloren ging? Der Chor leistete sehr Erfreuliches; die Füllstimmen müßten aber selbständiger ihres Amtes walten; der gutbesetzte Alt z. B. könnte viel voller wirken, wenn die einzelnen Kräfte sich mit energischerem Eifer einer zweckmäßigeren Tonbildung widmen möchten. E. v. Binzer

Noten am Rande

Ein Viertelton-Klavier. Zu der unter diesem Titel an gleicher Stelle in Heft 18 erschienenen Mitteilung ersucht uns unter gleichzeitiger Angabe aller Daten Dr. Richard H. Stein (Berlin-Wilmersdorf) mitzuteilen, daß ihm die Prioritätsrechte an einem Klavier mit Vierteltönen zuständen. Anknüpfend an Besprechungen seiner Kompositionen, in denen Vierteltöne verwendet sind, habe sich ein Briefwechsel entsponnen, in dessen Verlauf Herr Dr. Stein Herrn W. v. Moellendorff schon im Jahre 1910 Mitteilungen über den Bau eines solchen Instruments gemacht habe. Nachdem sich 1910 die Unterhandlungen, die Dr. Stein mit einer Klavierbauanstalt gepflogen habe, zerschlagen hätten, baue er zurzeit an einem Viertelton-Klavier (die Vorarbeiten dazu lägen schon acht Jahre zurück) und gedenke im Jahre 1915 eine Serie von Kammermusik-Konzerten zu veranstalten, bei denen nur Viertelton-Kompositionen vorgeführt werden sollen. Im vergangenen Jahre hat Dr. Stein übrigens, wie er uns mitteilt, eine Viertelton-Klarinette gebaut.

Kreuz und Quer

Altenburg. In Heft 19 dieser Zeitschrift ist ein Druckfehler zu berichtigen: „Die Heimat" und „Seegespenst", zwei Uraufführungen im Hoftheater zu Altenburg am 24. April 1914.

Batavia. Hier starb am 10. Mai die bekannte amerikanische Sängerin Lillian Nordica. Sie war, was den internationalen Betrieb in Bayreuths deutschnationalem Festspielhause charakterisiert, die erste Elsa in den dortigen Lohengrin-Aufführungen.

Berlin. Die Klagen über den Betrieb der Kgl. Preuß. Hochschule für Musik, des dem Steuerzahler jetzt mehr denn je kostspieligen Staatsmusikunterrichtsinstitutes, haben dieser Tage zu einer offenen Aussprache im Landtage geführt, der das Kultusministerium ziemlich ratlos gegenüberstand. Zum mindesten sollte der Mißstand abgestellt werden, daß bei der Aufnahme preußische und reichsdeutsche Staatsangehörige zugunsten der Ausländer abgewiesen werden. Es sollten vielmehr letztere nur dann berücksichtigt werden, wenn die festgesetzte Schülerzahl inländisch nicht erreicht wird, und auch dann nur auf Widerruf. Wir müssen uns in dieser Beziehung vor dem Pariser Conservatoire schämen, das Ausländer grundsätzlich nicht zuläßt und schon vor ca. 100 Jahren selbst ein solches Genie wie den jungen Liszt aus diesem Grunde abwies. Auch daß vorzugsweise Damen aufgenommen und auch außerhalb des Sologesangsfaches als Lehrerinnen angestellt werden, erregt ebenso Unwillen wie die Tatsache, daß der Lehrkörper überhaupt, nicht nur im Notfalle, ausländisch ergänzt wird. Im Herbst 1912 wurden bei der Aufnahme sämtliche männliche Expektanten abgewiesen bis auf den Sohn eines berühmten Pianisten, der allerdings für das Institut eine gute Reklame war. Endlich wird auch der Ausschluß der Kritik und Öffentlichkeit von den regulären Konzertabenden des Institutes gemißbilligt, aber angesichts der zweifelhaften Qualität der Aufführungen begreiflich gefunden. Ist doch die fürchterliche Art, wie man dort vor zwei Wintern Bachs Hoher Messe mitspielte, noch in frischer Erinnerung! B. Sch.

— Das Blüthner-Orchester hat seine sommerlichen Volkskonzerte begonnen. Sie finden gleich denen, die das Philharmonische Orchester im städtischen Dienste zu geben hat, abwechselnd in verschiedenen Gegenden der Großstadt gegen ein Entree von 30 Pf. statt und bieten als Hauptwerke die Sinfonien der klassischen Meister dar.

— Anton Sistermans wird auf dem Feste des Allgem. Deutschen Musikvereins in Essen die Komposition der Bürgerschen Ballade Lenore von Emil Mattiesen, einem durch die Edition Peters eingeführten neuen Liederkomponisten, zum ersten öffentlichen Vortrage bringen. Das lange Gedicht wurde auch von Franz Liszt musikalisch behandelt, doch in weiser Überlegung nur melodramatisch.

— Der in Berlin zentralisierte Deutsche Arbeitersängerbund hält am 14. und 15. Juni seine dritte Bundesgeneralversammlung in Leipzig ab. Sein Organ, die zwanglos erscheinende Deutsche Arbeitersängerzeitung, hat eine Auflage von über 100000 Exemplaren. Jüngst richtete der Bund in Berlin auch eine Musikbibliothek ein, in deren Katalog weniger Gewicht auf Männerchorliteratur als auf solche allgemeiner Natur gelegt scheint. Partituren sinfonischer und oratorischer Werke fallen besonders darin auf. Ferner musikwissenschaftliche Literatur, denn die Bibliothek ist in erster Linie zur Belehrung der Dirigenten bestimmt. Für diejenigen, die diese neue Stätte musikalischer Volkskultur durch Überweisungen von Büchern und Noten fördern wollen, sei die Geschäftsstelle mitgeteilt: Alexander Kaiser, Berlin NO, Braunsberger Straße Nr. 43.

Bonn. Das achte Deutsche Bach-Fest wird 1916 in Bonn stattfinden.

Detmold. Hier findet am 22., 23. und 24. Mai unter dem Protektorat des regierenden Fürsten zur Lippe das II. Lippische Musikfest statt. Den Mittelpunkt des Programms bildet die Uraufführung des Oratoriums „Die Sintflut" von A. Weweler; die Textdichtung stammt vom Komponisten. Als Solisten sind für das Fest gewonnen: Frau Marie Möhl-Knabl, München, Sopran; Frau Ida Kuhl-Dahlmann, Köln, Alt; Dr. Karl Ludwig Lauenstein, München, Tenor; Ernst Everts, Köln, Bariton; Bruno Bergmann, Berlin, Baß; Prof. Felix Berber-Credner, München, Violine.

Essen. Das 49. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet vom 23. bis 27. Mai in Essen (Ruhr) statt. Das Programm lautet: Sonnabend, 23. Mai: Vormittags 10 Uhr: Hauptprobe zum I. Orchesterkonzert. Abends 7 Uhr: I. Orchesterkonzert. 1. Richard Strauß, Festliches Präludium. 2. Theod. Huber-Anderbach, Phanta-

stisches Scherzo. 3. Otto Naumann, Die Handwerksburschen, für Bariton mit Orchester. 4. Hermann Unger, Erotikon. 5. Heinz Thießen, Sinfonie F moll. Nach dem Konzert Begrüßung durch die Stadt Essen. — Sonntag, 24. Mai: Vormittags 11 Uhr: Hauptprobe zum II. Orchesterkonzert. Abends 7 Uhr: II. Orchesterkonzert. 1. Othmar Schoeck, Dithyrambe für Chor und Orchester. 2. Emile Blanchet, Konzertstück für Klavier und Orchester. 3. Sigmund v. Hausegger, Natursinfonie. — Montag, 25. Mai: Vormittags 10 Uhr: I. Kammerkonzert. 1. Walter Schultheß, Variationen für Klavier Op. 1. 2. Ludwig Rottenberg, Lieder. 3. Josef Haas, „Grillen", für Violine und Klavier. Abends 7 Uhr: „Herr Dandolo", heitere Oper in drei Aufzügen von Rudolf Siegel. — Dienstag, 26. Mai: Vormittags ½11 Uhr: Hauptversammlung. Abends 8 Uhr: II. Kammerkonzert. 1. Alexander Jemnitz, Sonate für Orgel mit Altsolo. 2. Erwin Lendvai, aus „Nippon" Nr. 1, 3, 4, 6, 7 für Frauenchor. Gottfried Rüdinger, Serenade für kleines Orchester. 4. Emil Mattiesen, Lenore, Ballade für Bariton mit Klavier. — Mittwoch, 27. Mai: Vormittags 10 Uhr: Hauptprobe zum III. Orchesterkonzert. Abends ½7 Uhr: III. Orchesterkonzert. 1. Julius Kopsch, Ouvertüre „Komödianten". 2. Walter Braunfels, Lieder mit Orchester. 3. Franz Schmidt, Sinfonie Es dur. Nach dem Konzert Festbankett, veranstaltet von der Stadtverwaltung. — Am Vorabend des Festes, Freitag, 22. Mai, bietet die Stadt Duisburg die Uraufführung der Oper „Ratcliff" von Volkmar Andreae, dargestellt durch das Ensemble des Düsseldorfer Stadttheaters. Das Festorchester setzt sich zusammen aus dem städtischen Orchester zu Essen und aus dem Hüttner-Orchester Dortmund. Festdirigent ist Städtischer Musikdirektor Hermann Abendroth. Auf der Hauptversammlung in Essen soll die Gründung des Fonds zur Förderung der musikalisch-dramatischen Produktion unter der Bezeichnung Richard-Wagner-Fonds erfolgen.

Hamburg. Das Geburtshaus von Johannes Brahms in Hamburg (Speckstraße 60—64) ist durch Kauf in das Eigentum der Deutschen Brahms-Gesellschaft in Berlin übergegangen.

Hammer (Erzgebirge). Zu der am 28. Juni in Hammer stattfindenden Enthüllung einer Gluck-Gedenktafel, die der Wiener Kammerbildhauer Prof. Anton Grath geschaffen hat, haben sich bis jetzt 10 Gesang- und Musikvereine und über 400 Sänger und Sängerinnen angemeldet. Die Festrede hält der Obmann der Gluck-Gemeinde Dr. Max Arend aus Dresden. An der Feier nehmen auch der Dürer-Bund in Österreich und die Leipziger Gluck-Gesellschaft teil.

Leipzig. Der Vorstand des Vereins der deutschen Musikalienhändler setzt sich nach dem Wahlergebnis der am 8. Mai 1914 in der Bugra stattgefundenen Hauptversammlung aus folgenden Herren zusammen: Dr. Robert Astor-Leipzig, Vorsteher; Robert Lienau-Berlin, Vorsteher-Stellvertreter; Alfred Hoffmann-Leipzig, Schriftführer; Albert Stahl-Berlin, Schriftführer-Stellvertreter; Richard Leede-Leipzig, Schatzmeister; Heinrich Hothan-Halle, Schatzmeister-Stellvertreter.

— Ein von Arthur Wetzig gedichteter, von Prof. H. Sitt komponierter Kryptagesang für Männerchor ist im Verlage von P. Pabst (Leipzig) erschienen; der vortreffliche Leipziger Lehrergesangverein brachte das Werk im Völkerschlachtdenkmal mit tiefgehender Wirkung zur Uraufführung.

München. Prof. Josef Stich, der langjährige Ballettdirigent der Münchener Hofoper und Lehrer an der Akademie der Tonkunst, ist, 64 Jahre alt, in seiner Vaterstadt München gestorben. 1876 trat er als Chordirigent in die Münchener Hofoper ein und blieb hier bis zu seinem Abschied 1909. Von seinen Kompositionen ist die Oper „Der Geiger von Gmünd" zu nennen, die in Düsseldorf, Rostock und München aufgeführt worden ist.

Neapel. Am 8. Mai starb hier im Alter von 58 Jahren der Kapellmeister und Gesanglehrer Vincenzo Lombardo. Er errang frühzeitig die Stellung eines ersten Kapellmeisters für die Opernstagione des Theaters San Carlo in Neapel und erzielte so ansehnliche Erfolge, daß ihn Verdi 1887 sich als Dirigenten für die italienische Uraufführung seines „Othello" auswählte. Infolge des dadurch errungenen Ansehens wurde Lombardo als Leiter an die Kgl. Oper nach Lissabon berufen, wo er mit der Reorganisation von Orchester und Chor sich

Verdienste erwarb. Später gründete er in Florenz eine Gesangschule, die außerordentlichen Zuspruch hatte. Aus ihr ist Enrico Caruso hervorgegangen.

— Zur Erinnerung an Giovanni Battista Pergolese wird im nächsten Monat in Neapel ein monumentales Grabmal, das in der Kathedrale errichtet worden ist, feierlich enthüllt. Zugleich wird auch eine Gedenktafel mit einem Bronzemedaillon des Komponisten auf Kosten der Stadt an dem Hause angebracht, in dem er sein „Stabat mater“ schrieb und in dem er auch gestorben ist.

New York. Die früher unter G. Mahler stehende Philharmonie hat sich unter J. Stransky wieder auf den ersten Platz geschwungen. Sie gibt mehr Konzerte als früher, und die vollständige Reorganisation hat ihr neue Freunde gebracht, so daß das Defizit mit jedem Jahre kleiner wird. In diesem Winter gab sie eine Unzahl klassischer Werke, besonders Beethovens Sinfonien, dann Berlioz und Brahms, die meisten modernen Franzosen, Liszts Dante-Sinfonie und viele andere seiner Werke, die modernen Russen, Richard Strauß und eine Reihe von Wagner-Konzerten, die wohl die erfolgreichsten genannt werden dürfen. Von deutschen Solisten, die große Triumphe feierten, sind in erster Linie Frau Ottilie Metzger und Karl Flesch zu nennen.

Paris. Direktor Broussan, einer der beiden Direktoren der „Großen Oper“ in Paris, hat gelegentlich seines Besuches in München Hermann W. v. Waltershausens Oper „Oberst Chabert“ und die kürzlich an der Hofoper in Wien zur Uraufführung gelangte Oper „Notre Dame“ von Franz Schmidt erworben. Beide Werke werden im Laufe der nächsten Saison zur Aufführung gelangen.

— Richard Strauß, dessen „Josefs Legende“ in der Großen Oper in Paris ihre Uraufführung erlebte, hat das Offizierkreuz der Ehrenlegion erhalten.

Prag. Im böhmischen Nationaltheater fand am 12. Mai anläßlich des 30. Todestages Friedrich Smetanas die 200. Aufführung seiner Oper „Dalibor“ statt. Zum ersten Male wurde die Oper am 16. Mai 1868 als Festvorstellung zur Grundsteinlegung des böhmischen Nationaltheaters aufgeführt. Es folgten dann einige Wiederholungen in den Jahren 1870, 1871 und 1879, und erst seit 1886 ist „Dalibor“ eine Oper, die dem Stammrepertoir des Nationaltheaters dauernd gehört und freut sich seit dieser Zeit einer großen Popularität. — Der Regisseur und Tenor-Buffo des böhmischen Nationaltheaters, Adolf Krössing, tritt mit dem 1. August l. J. nach 44jähriger Bühnentätigkeit in den Ruhestand. Krössing (geb. 1848) ist der letzte aktive Sänger, der noch unter Smetana tätig war, und blieb seit seinem Engagement 1870 bis zu seiner Pensionierung dem Nationaltheater treu. K. ist ein hervorragender Interpret der komischen Rollen in Smetanas Opern. Besonders sein „Wenzel“ („Die verkaufte Braut“), den K. mehr wie 500mal sang, gehört zu Figuren, die nicht vergessen werden. Von seinen übrigen Leistungen seien hier besonders erwähnt: Skřivánek („Geheimnis“ von Smetana), Michálek („Die Teufelswand“ von Smetana), der Lehrer Benda („Jacobiner“ von Dvořák), der Heger („Rusalka“ von Dvořák), Triquet („Eugen Onegin“). K. hat sich durch seine langjährige Tätigkeit als Sänger und Opernregisseur einen dauernden Ehrenplatz in der Geschichte des böhmischen Theaters erworben.

Rom. Am 11. Mai ist der hervorragende Geiger und Leiter der Violinklasse am königlichen Konservatorium von „Santa Cecilia“ in Rom, Prof. Tito Monachesi, gestorben. Er wurde während des Prüfungskonzertes der Akademie am Schluß einer Darbietung seines Lieblingsschülers im Konzertsaale der Akademie von einem Gehirnschlag betroffen. Monachesi war 1849 in Rom geboren und studierte bei dem Violinisten Ramaciotti. Bekannt wurde er als Mitglied des Quartetts der Königin Margherita, in dem er die Violine und Sgambati das Klavier vertraten.

Stuttgart. Kommerzienrat Karl Pfeiffer schenkte dem Deutschen Museum ein Original-Harmonichord des berühmten Instrumentenmachers Friedrich Kaufmann in Dresden. Dieses im Jahre 1810 erfundene Instrument entspricht einem aufrechten Klavier, dessen Saiten durch die Vibration kleiner an den Saiten befindlicher Holzstäbchen ertönen. Dem Instrument ist auch der Meisterbrief Kaufmanns beigefügt, den ihm die Uhrmacherzunft im Jahre 1800 ausstellte.

Wien. Dem rühmlichst bekannten Komponisten, Dirigenten und Musikpädagogen Prof. Hermann Grädener wurde anläßlich seines 70. Geburtstages (8. Mai) von der Stadt Wien die große goldene Salvatormedaille verliehen, die höchste kommunale Auszeichnung. Bürgermeister Dr. Weiskirchner überreichte im Rathause vor einer glänzenden Versammlung geladener Gäste dem Jubilar die Medaille, in einer warm empfundenen Festrede dessen große Verdienste um das Wiener Musikleben hervorhebend. T. H.

— Bela von Ujj hat eben eine Spieloper „François Villon“, deren Textbuch von R. Batka stammt, im Manuskript fertiggestellt. Der Stoff wurde einer englischen Erzählung entnommen; die Autoren haben das alleinige Recht, aus dieser Erzählung ein musikalisches Bühnenwerk machen zu dürfen, vom Verfasser erworben.

— Hier ist die Generalkommission für die Herausgabe des Corpus scriptorum de musica unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Guido Adler zusammengetreten. Das Werk soll die Musikschriften vom 8. bis zum 16. Jahrhundert in ungefähr 15 Quartbänden umfassen und in etwa 14 Jahren fertig vorliegen.

Neue Studienwerke für Klavier

Fr. Hentschel, Op. 16: Stimmungsbilder für Klavier (1. Sonntagsmorgen, M. —,60; 2. In der Dämmerung, M. —,60; 3. Unter der Linde, M. —,60; 4. Zur Jagd, M. —,60; 5. Zum Abschied, M. —,80; komplett M. 1,50 netto). Leipzig, Rudolf Tanner.

W. Herrmann, Op. 10: Für die Jugend. Acht kleine Klavierstücke (1. Zufriedenen Sinnes, 2. Freud und Leid, 3. Erfüllte Sehnsucht, 4. Elegie, 5. Vorwurf, 6. Liedchen ohne Worte, 7. Wildfang, 8. Etüde; je M. —,30; komplett M. 1,— netto). Ebenda.

P. Zilcher, Op. 35: Kleine Stimmungsbildchen. Acht leichte Klavierstücke (1. Heiter, 2. Ergebungsvoll, 3. Wohlgemut, 4. Sehnsüchtig, 5. Träumerisch, 6. Nachdenklich, 7. Neckisch, 8. Sorglos; je zwei einander folgende Stücke M. —,30; komplett M. 1, – netto). Ebenda.

Drei Hefte von der Anlage jener bekannten anziehenden melodischen Studienwerke, als deren Ahn Robert Schumann zu gelten hat. Beim ersten, den Stimmungsbildern von Fritz Hentschel, haben wir aber mit Rücksicht auf den Stil gleich eine Ausnahme von der Regel gelten zu lassen; denn weniger als gewöhnlich die Verfasser dieser Jugendliteratur ist er, wenn er das Schumannsche Fahrwasser natürlich auch nicht ganz zu meiden weiß, von dem großen Vorbild abhängig — mehr als einmal wird man hier, zwar nicht sehr auffällig, an die Ausdrucksweise und Denkart eines Brahms erinnert. Der vornehm erdachte Inhalt des Heftes übersteigt wesentlich die Forderungen, die an die Technik und Reife des Spielers von Schumanns Jugendalbum gestellt werden, und ist etwa auf der Schwelle einer untern zur obern Mittelstufe zu verwenden.

Die andern beiden Hefte halten sich in der Leichtigkeit etwa die Wage. Vielleicht wären aber Paul Zilchers „Kleine Stimmungsbildchen“ deshalb früher zu benutzen als Willy Herrmanns Stücke „Für die Jugend“, weil sie melodisch, harmonisch und wohl auch rhythmisch noch eingänglicher als diese sind. Es hieße auf falschem Wege sein, in diesen ausschließlich auf erzieherische Ziele gerichteten Sächelchen nach eigenartigem Inhalt zu spüren. Sie sind alle gefällig gesetzt, sorgfältig mit Vortragszeichen und reichlichem Fingersatz versehen und genügen damit vollständig ihrer Pflicht. Ich kann sie den Klavierlehrern zur fleißigen Benutzung im Unterricht warm empfehlen. Dr. Max Unger

---

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 23. Mai, nachmittags 1/2 2 Uhr

M. Hauptmann: „Salvum fac regem“. E. F. Richter: „Sei still dem Herrn“. Th. Raillard: „Jauchzet dem Herrn, ihr Völker“.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)

Sonnabend, den 23. Mai, nachmittags 2 Uhr

Seb. Bach: Präludium und Fuge in A moll; „Kommt, Seelen, dieser Tag“; „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ (8stimmig).

Das nächste Heft erscheint am 28. Mai; Inserate müssen spätestens Montag, den 25. Mai, eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 22/23

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 28. Mai 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Die Ouvertüre zu Cosi fan tutte

Von **W. Meinach-Iwels**

Wer in eine Mozartsche Oper geht, darf es tun in der frohen Aussicht, ein paar Stunden lang so zu leben, wie man wohl immer sein inneres Dasein zu führen sich wünschen möchte: in geistreicher, heiterer Freiheit; im Tanzschritt freundlicher Empfindungen; liebevoll, unbeschwert von Gram und Leidenschaft. Bis in früheste Jugend werden die meisten Menschen zurückdenken müssen, um sich zu erinnern, in Wirklichkeit so gelebt zu haben.

Anmutige Eingangspforten in diese schöne Welt sind Mozarts Ouvertüren. Der Kapellmeister hebt den Stab, und gleich wird man angelächelt. Ein Duft froher Laune steigt aus dem Orchester und erfüllt das Haus. Die beste Vorbereitung auf das Kommende.

Mehr als eine solche wollen sie nicht sein. Die Bedeutungsschwere späterer Ouvertüren — Beethoven, Wagner — haben sie noch nicht. Erschütternde Seelengemälde, tondichterische Ausgestaltung von Ideen, Übertragung des seelischen Gehalts der Oper in das Gebiet der reinen Instrumentalmusik, dies alles war in seiner vollen Entwicklung späterer Zeit vorbehalten. Ansätze dazu haben wir jedoch auch schon bei Mozart.

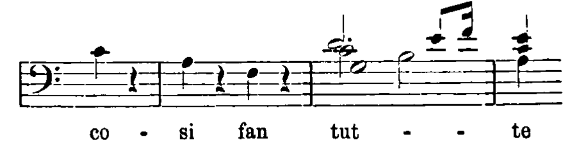
In der Form der alten Oper liegt es begründet, daß der Zusammenhang seiner Ouvertüren mit der Oper großenteils nur ein innerer, ein Stimmungszusammenhang ist, thematisch-musikalisch aber nicht hervortritt. Da die Oper der klassischen Zeit aus einzelnen, musikalisch selbständigen Stücken besteht, die allein durch innere Zusammenhänge zur Einheit verbunden werden, so lag zunächst kein Grund vor, die Ouvertüre anders zu behandeln als die Gesangsstücke. So ist z. B. eine der schönsten Mozartschen Ouvertüren, die zu Figaros Hochzeit, thematisch ganz unabhängig von der Oper, keines ihrer Motive kommt in der Oper wieder vor. Wird sie darum aber als weniger zusammenhängend mit dieser empfunden? Ganz gewiß nicht. Sie bleibt die passendste und beste Einleitungsmusik zu Figaros Hochzeit, die wir uns vorstellen können. Übrigens lag allgemein die thematische Verbindung der Ouvertüre mit der Oper keineswegs so nahe, wie es uns jetzt erscheint, zumal der Zuhörer, wenigstens der Idee nach, die Musik der Oper noch nicht kennt, wenn er die Ouvertüre hört.

Die besondere, rein äußerliche Beziehung zu dem Einleitungsauftritt hatte Mozart jedoch bereits in der Entführung veranlaßt, die Musik der ersten Szene als Mittelsatz in die Ouvertüre einzuschieben, wodurch diese mit dem Anfang der Oper in genialer, von Richard Wagner besonders bewunderter Weise verbunden wurde. Noch bedeutsamer ist es, wenn im Don Juan die Musik nicht des Eingangs, sondern der Schlußkatastrophe vor die Ouvertüre gesetzt, die ganze Oper somit gleichsam in die Geistererscheinung des Komthurs eingerahmt und dadurch eine überaus wirksame äußere Verbindung der Ouvertüre mit dem Ganzen der Oper hergestellt wird. Später bei der Zauberflöte beschränkt Mozart sich darauf, die drei allerdings aufhorchen machenden Posaunenakkorde der Priester in die sonst musikalisch selbständige Ouvertüre einzuschieben.
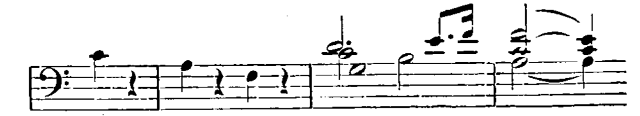
Wie steht es nun mit der Ouvertüre zu cosi fan tutte? Sie ist ein Werk zierlichster Anmut, so leicht dahinfliegend, daß man schwerlich ein Obwalten besonderer gedanklicher Beziehungen bei ihr vermuten sollte. Eine solche allerdings tritt gleich deutlich hervor.

Die Ouvertüre besteht bekanntlich aus einem kurzen Einleitungsandante, das etwas Verklärt-Liebliches, ein wenig Wehmütiges hat, und an das sich ein Presto, leicht wie Cirruswölkchen am heitern Himmel, anschließt. Gegen Ende des Prestos taucht das letzte Motiv des Andantes noch einmal auf und leitet zur Koda über.

Dieses Motiv ist der Oper entnommen. Es erklingt im letzten Akt, als sich die Treulosigkeit der Schönen herausgestellt und Don Alfonso die Wette gewonnen hat, zu den Worten, mit denen er die beiden Liebhaber tröstet, den Titelworten der Oper:



Doch ist es nicht ganz unverändert in die Ouvertüre aufgenommen. Durch einen Vorhalt am Schlusse bekommt es einen Zug von Wehmut. Dort spricht Don Alfonso, und hier spricht Mozart:
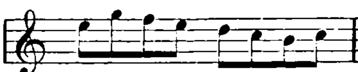


In gleicher Gestalt erscheint es gegen den Schluß des Prestos noch einmal.

Im Gegensatz zu den musikalischen Vorwegnahmen aus der Oper in den andern Ouvertüren Mozarts scheinen bei diesem zweimaligen cosi-fan-tutte-Zitat nicht so Gründe der musikalischen Einwirkung auf die Phantasie des Hörers bestimmend gewesen zu sein, als vielmehr ein rein gedanklicher Antrieb. Es ist eben ein Zitat, zugleich Musik und Sprache.

Gelegentlich dieses Zitats zog wohl ein Lächeln über Mozarts Gesicht. Da war ihm nämlich ein lustiger Einfall gekommen. Wir werden gleich sehen.

In dem Presto der Ouvertüre finden wir eine leichtbewegte Figur
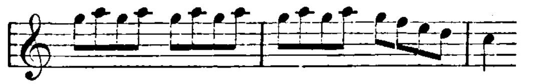


die in C dur und den nächstverwandten Tonarten an den verschiedensten Stellen immer wieder auftaucht und bald verschwindet, so oft, daß es auch für die damalige Zeit, die häufigen Wiederholungen nicht abgeneigt war, auffällig ist. Nämlich im ganzen erscheint sie 56 mal, so daß der Prestoteil zwischen dem Andante und der Wiederkehr des Motivs daraus zu mehr als ein Viertel lediglich aus den Wiederholungen dieser Achtelfigur besteht!

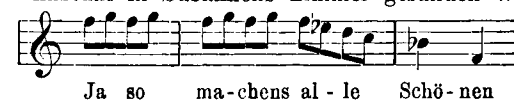
Das hat man denn auch bald als befremdend empfunden, weshalb in den älteren Partituren 18 von den 56 Takten einfach fortgelassen waren.

Dem klugen Manne, der das getan hat, wird man versucht sein Recht zu geben, solange man das Stück nur vom Klavierauszuge kennt. Beim Hören des Orchesters werden jedoch die 56 thematisch gleichen Takte wohl niemandem zuviel geworden sein, so reizend lustig werfen die Holzbläser das leichte Melodiechen einander zu, erst Oboe und Flöte, dann das Fagott, dann nehmen Flöte und Klarinette gemeinsam es von der Oboe auf, dann wechseln Klarinette, Oboe und Flöte damit ab, dann flattert es von Klarinette und Fagotte über Oboe und Fagott zu Klarinette und Flöte, dann bleibt es ein Weilchen länger dem Fagott allein treu, ist aber doch bald wieder bei der Oboe und so fort in schier endlosem Wechsel. So gleicht es einer holden Tänzerin, die aus einem Arm in den anderen fliegt.

Alle sechs Takte wird diese Achtelfigur abgelöst von einer anderen, die etwas spöttisch dazwischen klingt:
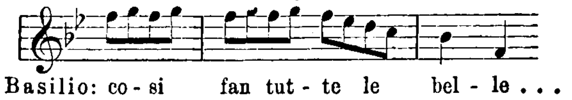


Haben wir das denn nicht sonst irgendwo schon einmal gehört? Taucht da nicht ein hämisches Gesicht mit schadenfroh zwinkernden Äuglein auf? Basilio? Wie singt doch der Ehrenmann, als der Page Cherubin auf dem Lehnstuhl in Susannens Zimmer gefunden wird?



So machen's alle Schönen. Heißt das nicht auf italienisch: cosi fan tutte?

Sehen wir einmal den italienischen Text zu Figaros Hochzeit nach. Da steht es ja:



„O du Erzschufti, o du Spitzbubi, o du du!“ sagte einmal der Dechant Zeschinger in Augsburg, „ein braver lustiger Mann“, als er dem jungen Mozart auf die Schliche kam, der beim Fugenspielen die geistlichen Herren ein wenig zum besten hatte.

„O du Spitzbubi!“ sagen wir auch und glauben den kleinen großen Mann emsig bei der Arbeit zu sehen.

Nun ist der Sinn eines großen Teiles des Prestos klar geworden: jenes niedliche Melodiechen läßt sich flatterhaft kosend mit einem Instrument nach dem andern ein, und dazwischen erklingt's basiliomäßig: „ja so machen's alle Schönen!“

Das ist nicht nur eine reizende Anspielung auf den Inhalt der Oper, sondern zugleich eine witzige Aufmerksamkeit für Herrn da Ponte, den Verfasser des Textes. Bekanntlich hatte da Ponte auch das Textbuch zu Figaros Hochzeit geschrieben, und als der Kaiser für die neue Oper als Stoff die verlorene Wette auf die Treue der Damen bestimmt hatte, nahm da Ponte, doch sicher bewußt und absichtlich, den Titel der Oper aus seinem Figarotext. Mozart folgt ihm nun und nimmt die Melodie dazu in die Ouvertüre. Da Ponte wird dies auch verstanden und sich darüber gefreut haben. Nachher scheint es unbemerkt geblieben zu sein.

Da wir somit zwei ganz bestimmte Gedankenbeziehungen zur Oper in der Ouvertüre haben, von denen die zweite zumal ein helles Licht auf deren Sinn wirft, so sollte doch vielleicht noch mehr dergleichen zu finden sein.

Wo ist zum Beispiel das energische lebhafte Thema her, mit dem der Prestoteil beginnt?
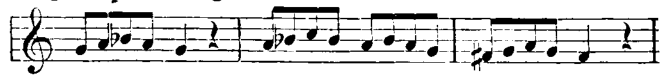
Offenbar stammt es aus dem ersten Finale der Oper. Despina und Alfonso empfehlen den Damen, die neuen Verehrer, welche kaum eben von ihrer angeblichen Vergiftung erstanden sind, durch einen Kuß zu erquicken. Da brechen die Damen in verdächtig geräuschvolle Entrüstung aus: „welche Schmach für meine Treue, welch ein Schimpf für dieses Herz!“ Zurückweisung der Zumutung der Untreue ist also der Sinn dieses Themas, und schwerlich ist es ohne Absicht, daß Mozart es, wennschon etwas verändert, dem Prestoteil der Ouvertüre voranstellt. Dieser Stellung nach und auch rein musikalisch betrachtet erscheint es als das Hauptthema. Dabei muß auffallen, daß dieses Hauptthema in seiner anfänglichen vollständigen Gestalt nicht wieder vorkommt, sondern nur noch in Ansätzen, harmonisch auseinandergerissen und zwischen den ersten und zweiten Violinen abwechselnd. Das ist wohl nicht nur musikalisch zu erklären. Erst in der Koda gelangt es wieder, als musikalischer Abschluß, zu geschlossener Entfaltung und steigt breit im C dur-Akkord in die Höhe.

Wenn also die Taktfolgen mit dem von Instrument zu Instrument flatternden Melodiechen ein Bild der Lust am Wechsel, der Treulosigkeit geben, so steht ihnen gegenüber ein Motiv nicht der Treue, aber der Zurückweisung des Ansinnens, die Treue zu brechen. Während jenes aber sich weit über den eigentlichen Kern der Ouvertüre, den Prestosatz, zwischen den Zitaten der Titelworte Alfonsos ausbreitet, setzt dieses zwar sehr lebhaft ein, kommt nachher aber über Ansätze nicht hinaus. Die Lust am Wechsel scheint also über die anfänglich so energische Zurückweisung zu triumphieren.
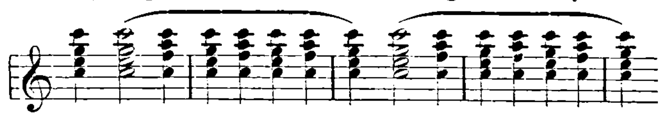
Die bisherige Auslegung ergibt sich wie von selber aus den bestimmten Anhaltspunkten, die durch Vergleich mit den zugehörigen Textstellen gewonnen wurden. Dagegen fehlt es an solchen Anhaltspunkten für die übrigen

musikalischen Bestandteile des Prestosatzes, denn diese gehören nur der Ouvertüre an und kommen außerdem weder in der Oper noch sonst vor.

Da ist zunächst eine unsicher und ein wenig gedrückt klingende Achtelfigur:



gleichsam ein bängliches Gegenbild des andern, leichtsinnigeren Achtelmelodiechens. Dann aber insbesondere eine gleich an das Hauptthema sich anschließende Akkordfolge, synkopisch einsetzend, von energischem Rhythmus:



Die Verwendung dieses Motivs ist besonders vielseitig. Unter Festhaltung des Rhythmus wird es harmonisch und melodisch mehrfach geändert und nimmt danach einen verschiedenen Stimmungscharakter an, der uns anfangs lustig, ja leichtsinnig anfeuernd erscheint, dann bedenklicher, dann wieder trotz innerer Bedenken vorwärtstreibend. Fast ängstlich wirkt es, als die Holzbläser in hohen, nahe zusammenrückenden Tönen den Rhythmus angeben, während die Geigen jene gedrückte Achtelfigur leise darunter erklingen lassen. An die vorwärtstreibende Stelle in diesem Rhythmus, durch die es wie ein schlechtes Gewissen hindurchklingt, schließt sich noch folgendes Thema der Fagotte und Hörner an:



das auch den Charakter des lustig-trotzig Entschlossenen hat.

Wenn wir bei der Auslegung dieser letzteren Bestandteile des Prestos nur dem gefühlsmäßigen Eindruck folgen konnten, der natürlich immer anfechtbar bleibt, so können wir bei der Andante-Einleitung, von der wir bisher nur das „cosi fan tutte“ erörtert haben, wieder festeren Boden gewinnen.

Fein und silbern schwingt sich zu Anfang des Andantes die Oboe, leise von den Fagotten begleitet, im C dur-Dreiklang in die Höhe, um in einem sanften Sechzehntelgang wie bedauernd zurückzusinken. Die „Eintracht süßer Töne“, von der Shakespeare spricht, klingt an unser Ohr. Zart tritt die Klarinette hinzu, als die Oboe das Motiv im Septimenakkord wiederholt.

Dieses Thema entstammt ebenfalls der Oper. Im letzten Finale kommt es vor. Dort wird es, zuerst von der tiefer empfindenden der beiden Schönen, von Fiordiligi, in dem Kanon angestimmt, den die vertauscht zusammengesetzten Paare bei der Verlobungsfeier singen. Der Schönheit dieses Kanons, eines echt mozartisch abgeklärten Gesanges, so recht froh zu werden wird man in der Aufführung leider durch die ebenso peinliche wie unnatürliche Situation auf der Bühne gehindert.

„Nein, kein Erinnern vergangner Zeit“, singt Fiordiligi. Das Beschwichtigen unerwünscht auftauchender Erinnerung an die wenig rühmlichen Geschehnisse des Tages und an die eigene Schwäche, das ist die Bedeutung der Kanonmusik, und dem entspricht auch der Sinn des daraus entnommenen Motivs in der Ouvertüre.

Damit sind die Anklänge an die Musik der Oper erschöpft. Bei ihrer Verwendung finden wir einen bedeutsamen Unterschied zu den früheren Ouvertüren. Während im Don Juan und in der Entführung ganze Musikstücke aus der Oper, sei es als Einleitung, sei es als Zwischensatz, einfach in die Ouvertüre gesetzt worden, sind hier einzelne Themen zum Teil nicht unwesentlich verändert übernommen und zum motivischen Ausbau der Ouvertüre benutzt. Dies war ein zu weiterer Entwicklung hinführender Fortschritt und zugleich wiederum ein Zeichen, wie dem schaffenden Musiker die geistige Verbindung mit an und für sich nicht der Musik angehörenden Dingen, mit Ideen oder vorgestellten Geschehnissen auch für die formal-musikalische Gestaltung Entwicklungsantriebe gibt.

Nach dem, was wir bei Betrachtung der Ouvertüre gefunden und überlegt haben, glauben wir den Verlauf des Ganzen etwa so fassen zu können:

Nach dem Einleitungsakkord hebt ein abgeklärter Gesang an, beschwichtigend und versöhnend, ein milder Blick auf menschliche Schwachheit. Dann erklingt das cosi fan tutte Don Alfonsos mit der Gebärde des bedauernden Achselzuckens, nicht ohne Wehmut. Es wird aufgenommen von Akkorden, die in das Presto überleiten. Dieses setzt ein mit verdächtig-lebhafter Zurückweisung des Gedankens der Untreue; aber lustig anreizend blitzen helle Akkorde des ganzen Orchesters auf, und siehe da, ein leichtes Achtelmelodiechen flattert fröhlich unter den Holzbläsern hin und her, die Freude am Wechsel, spöttisch umrahmt von Basilios: cosi fan tutte le belle. Das ablehnende Anfangsmotiv des Prestos versucht sich wieder zur Geltung zu bringen, aber die Akkorde erklingen noch dringender und schneiden die Ansätze der Geigen ab. In den Flöten und Oboen klingt der Rhythmus der Akkorde nach, und ängstlich huschen Achtelgänge der Geigen darunter her. Nun klingt es wie innere Unsicherheit und Trotz zugleich durch die wieder voll einsetzenden Akkorde, die breit durchgeführt das lustig-entschlossene „nun grade“ der Hörner und Fagotte freigeben. Wieder entfaltet sich das neckisch-liebliche Bild der Flatterhaftigkeit und Koketterie, wieder setzt das Ablehnungsmotiv an und wird von den jetzt ein wenig ernster gefaßten Akkorden unterbrochen, und wieder und immer wieder bleibt das Feld frei für den Schmetterlingsflug des leichten Achtelmelodiechens von Blüte zu Blüte. So setzt sich das Spiel fort, nicht ein aufgeregter Kampf, sondern das Bild eines inneren Widerstreits, mit leichter Hand hindurchgeführt durch die zart anklingenden Stimmungen der Bangheit und Lust, Bedenklichkeit und Leichtherzigkeit. Dies läuft aus in die Wiederholung des bedauernden Achselzuckens aus dem Andante: cosi fan tutte. Die Überleitung führt wieder zum Anfangsmotiv des Prestos. Als Koda voll und kräftig aufsteigend, mündet es in die zur Kadenz umgewandelte Akkordfolge ein, die fortissimo die Ouvertüre abschließt.

Mag man das eine oder andere an dieser Ausführung bedenklich halten, so dürfte doch so viel klar sein, daß wir in der Ouvertüre zu cosi fan tutte bereits eine eigentliche Tondichtung haben, eine poetische Ausgestaltung seelischer Bewegungen. Insofern weist diese Ouvertüre auf Wege, auf denen nach Mozarts Tode die Entwicklung der Musik machtvoll fortgeschritten ist. Hier aber ist alles nur erst gleichsam angedeutet, mit raffaelitisch feinem Pinsel gemalt. Es ist ein Spiel, aber ein Spiel, dem der Ernst nicht mangelt.



Meyerbeer als Protektor Wagners

Unbekannte Briefe Wagners an Meyerbeer

Von Dr. Edgar Istel

Es scheint, als ob mitunter der Mikrokosmus des Menschenschicksals ähnlichen Gesetzen unterworfen sei wie der Makrokosmus des Weltgeschehens: Anziehung und Abstoßung treten auch hier auf die seltsamste Weise in Erscheinung. Ein junger, unbekannter Künstler, reich an Plänen, aber arm an Gold, macht sich auf zu einer abenteuerlichen Reise in einem elenden Segelschiffe, um von einem russischen Provinznest nach dem glänzenden Mittelpunkt der Welt zu gelangen. Auf gut Glück, ohne die mindesten Beziehungen, wird die Fahrt gewagt. Da will es der Zufall, dieser rätselhafte Mittler, daß der junge Künstler auf dem Schiff zwei Damen, Mutter und Tochter kennen lernt; just diese verschaffen ihm durch Empfehlungsbriefe die Bekanntschaft des Mannes, dessen Wort dem jungen unbekannten Musiker alle Türen erschließen kann. Und in der Tat, wenn der arme junge Mann nicht diese eine Beziehung gehabt hätte, elend wäre er in der Weltstadt verhungert, gleich jenen Unzähligen, deren Name spurlos versinkt. Nun öffneten die Empfehlungsbriefe des berühmten Meisters dem Neuling die Tore der größten heimischen Bühnen: seine Siegeslaufbahn begann. So wurde Meyerbeer der Protektor Wagners.

Mancherlei merkwürdige Einblicke in die früheren Beziehungen der beiden so heterogen und darum später auch so feindlich sich gegenübertretenden Männer gewähren bisher ungedruckte Briefe Wagners an Meyerbeer, die der bekannte Wagner-Biograph Dr. Julius Kapp in dem eben ausgegebenen ersten Bande seiner umfassenden Briefsammlung (bei Hesse & Becker in Leipzig) veröffentlicht. Sie bieten eine interessante Ergänzung einiger vom „Zeitgeist" am 10. Mai 1886 publizierten Wagner-Briefe an Meyerbeer, ebenso wie eine weitere Reihe von Briefen an Schumann, die gleichfalls hier zum ersten Male geboten werden. „Lassen Sie doch Meyerbeer nicht mehr so herunterreißen; dem Manne verdanke ich alles, und zumal meine sehr baldige Berühmtheit", mahnt Wagner den befreundeten Schumann in einem Briefe vom 29. Dezember 1840 aus Paris. So nimmt denn der Briefwechsel mit Meyerbeer auf seiten Wagners schließlich Formen an, die man kaum anders als mit dem harten Wort „Kriecherei" belegen kann. Der erste aus Deutschland gesandte und von Meyerbeer nicht beantwortete Brief hat noch eine gewisse Würde. Dann aber, im Jahre 1839 versichert der „ewiggetreue"(!) Richard Wagner dem Protektor: „Ich hoffe in der Welt kein Heil als von Ihnen", im Jahre 1840 — die Not stieg — entschuldigt er sich, daß er mit seiner „unbedeutenden Person" (!) den Meister belästige, erstirbt „in tiefster Demut" und unterzeichnet als „untertänigster Scolare". Daß Meyerbeer, der in der Tat nach dem ‚Rienzi' in Wagner einen berufenen Schüler seiner Opernrichtung sehen mochte, viel, sehr viel für Wagner tat — obwohl die offiziellen Wagner-Biographen das gern wegleugnen —, geht aus einem von Kapp zum ersten Male gedruckten, im Eisenacher Wagner-Museum befindlichen Briefe hervor, der wahrscheinlich Ende November 1841 geschrieben wurde. „Innigverehrtester Herr!" wird hier Meyerbeer angeredet. „Ohne Sie, mein hochgeehrter Gönner, soll ich nun einmal nichts beginnen, und nur durch Sie soll ich zu etwas gelangen. Das erstere ist nun seit zwei Jahren zum Instinkt geworden, und das zweite hat sich mir vor kurzem glänzend erwiesen. Das gütige Fürwort, welches Sie (wie ich denn endlich auch wohl erfahren habe) bei der Dresdener Hoftheaterdirektion für mich einlegten, hat seine besten Früchte getragen: vor Januar sehe ich der Aufführung meines „Rienzi" in Dresden entgegen. Dank! Dank! Herzlichen Dank! Das glorreiche Fürwort nun, ich spreche es noch einmal an, und zwar für Berlin ... Mir bleibt nichts weiter übrig, als mich auf tausend Beweise Ihrer gütigen Teilnahme stützend, Sie abermals um Ihre Hilfe anzurufen". Wagner will, daß Meyerbeer seinen „Fliegenden Holländer" in Berlin anbringe, und zeichnet deshalb wieder als „ewiggetreuer". Der nächste, von Anfang Dezember stammende Brief schlägt nun noch wärmere Töne an: „Wenn Sie empfinden könnten, zu welch überschwenglichem Dankgefühl Sie mich durch diesen so einfach an den Tag gelegten und deshalb so hoch ehrenden Beweis Ihrer Teilnahme hinreißen! Ich werde in alle Ewigkeit nichts anderes gegen Sie aussprechen dürfen als Dank! Dank!... Gott mache Ihnen jeden Tag Ihres schönen Lebens zur Freude und trübe Ihr Auge nie mit Kummer; dies ist das aufrichtigste Gebet Ihres alleraufrichtigsten Schülers und Dieners Richard Wagner".

Und dies alles, weil Meyerbeer versprochen hatte, dem Berliner Indentanten Grafen Redern Wagners „Holländer" zu empfehlen. Meyerbeer hielt in der Tat Wort: sein Schreiben an den Grafen, publiziert von Prof. Dr. Altmann im zweiten Jahrgang der „Musik", nennt Wagner einen „interessanten Tondichter, der durch sein Talent und seine äußerst beschränkte Lage doppelt verdient, daß die großen Hoftheater als offizielle Beschützer deutscher Kunst ihm nicht ihre Szenen verschließen". Wagners Dank für die tatsächlich erfolgte Annahme des Werkes atmet schon wieder den stolzen Ton des Selbstbewußten: er hatte fortan Meyerbeer nicht mehr nötig und richtete daher auch keine weiteren Briefe an ihn. Der letzte Brief Wagners an seinen zukünftigen Rivalen hat folgenden Wortlaut: „Gedenken Sie meiner und nehmen Sie im voraus den wärmsten Dank für die unschätzbaren Freundschaftsdienste hin, der ich so Erwiderungsunfähiger Sie anspreche. Wüßte ich, daß Sie noch viel glücklicher werden könnten, als Sie sind, so würde ich Ihnen die Erreichung des höchsten Glückes dagegen wünschen, jetzt muß ich aber nur Egoist sein und Sie bitten, mich eines kleinen Teils Ihres Glückes und Ruhmes teilhaftig werden zu lassen. Es steht bei Ihnen — somit in der besten Hand und dem vermögendsten Willen. Mit Bewunderung und Verehrung Ihr Richard Wagner".

Als Wagner diese Worte schrieb, ahnten weder er noch Meyerbeer die Ironie der Kunstgeschichte, die den einst allmächtigen Maestro zugunsten seines jungen Rivalen entthronen sollte. Gewiß, Wagner hatte künstlerisch alles Recht, eine Opernrichtung anzufeinden, die seinen hohen Zielen im Wege stand; menschlich aber war es kein schöner Charakterzug, den Hauptvertreter dieser Richtung, dem er einst Leben und Ruhm dankte, persönlich zu verunglimpfen. Wie unbequem Wagner die Erinnerung an Meyerbeers Wohltaten war, verrät ein einziger kleiner Zug. Seine im Jahre 1843 erschienene, also in frischer Erinnerung geschriebene „Autobiographische Skizze" enthielt den Satz: „Mit der liebenswürdigsten Teilnahme erkundigte Meyerbeer sich nach dem Stande meiner Angelegenheiten und half, wo er konnte". Beim Wiederabdruck in den „Gesammelten Schriften" machte Wagner nach dem Tode Meyerbeers daraus: „und wollte helfen". So ist es auch sehr bezeichnend, daß derselbe Wagner, der später im „Judentum in der Musik" Meyerbeer undeutsches Wesen vorwarf, im Jahre 1840 einen von Prof. Sternfeld (im 12. Band der Wagnerschen Schriften) erstmalig publizierten Aufsatz über die „Hugenotten" schrieb, in dem Meyerbeer als urdeutscher Künstler gefeiert wird, und Wagner nachweist, daß er an die Seite Händels, Glucks und Mozarts gehört! Zugleich macht er Front gegen den „wunderlichen Kunstpatriotismus" deutscher Künstler, die — wie später Wagner selbst! — dem Maestro italienische und französische Schulung vorwerfen, was ihn doch nur befähige, einen universal-europäischen Stil zu pflegen: „Meyerbeer schrieb Weltgeschichte, Geschichte der Herzen und Empfindungen, er zerschlug die Schranken der Nationalvorurteile, vernichtete die beengenden Grenzen der Sprachidiome, er schrieb die Taten der Musik — Musik, wie sie vor ihm Händel, Gluck und Mozart geschrieben —, und diese waren Deutsche, und Meyerbeer ist ein Deutscher". Schon ein Jahrzehnt später hatte Meyerbeer für Wagner „als Jude keine Muttersprache", und „so wurde er zur Wetterfahne des europäischen Opernmusikwetters". Wie meint doch der ehrliche General Tiefenbach in Schillers „Piccolomini": „Ich merkt' es wohl, vor Tische las man's anders".



Zweites lippisches Musikfest

am 22., 23. und 24. Mai in Detmold

Daß der Prophet doch noch etwas im Lande gilt, konnte man an den stürmischen Orationen sehen, die dem Detmolder Dichterkomponisten August Weweler galten, dessen neuestes Werk, ein Oratorium betitelt „Die Sintflut", beim zweiten lippischen Musikfest aufgeführt wurde. Das großartig aufgebaute Werk, dessen Text Weweler sich selbst geschrieben hat, zeugt nicht nur von großem Wollen und ernster Arbeit, sondern bestätigt wiederum aufs neue, daß diesem begabten Komponisten alles moderne Suchen und Tasten nach musikalischem Ausdruck fern liegt, daß es ihm sozusagen in Fleisch und Blut liegt, neben zarten lyrischen Gebilden kraftvolle und bedeutsame Akkorde zu schaffen, die mit der textlichen Empfindung fraternisieren und so dem Hörer unter Zugrundelegung melodischer Musik gewaltigen und tiefgehenden Eindruck hinterlassen. Ich glaube, Weweler hat mit seiner „Sintflut" einen bleibenden Wert geschaffen und mancher Oratorienverein wird sich die schöne und dankbare Aufgabe nicht entgehen lassen, das Werk aufzuführen. Die Solisten fanden sich in prächtiger Zusammenstellung ein, Frau Möhl-Knebl mit bestrickendem Sopran wetteiferte mit Ida Kuhl-Dahlmanns pompösen Alt um die Palme, und die Herren Dr. Lauenstein, Bruno Bergmann und vor allen der die Stimme des Herrn prächtig und mit sympathischer Herzlichkeit vortragende Bassist Ernst Everts aus Köln, der ja längst als Gesangsmeister bekannt ist, lösten die schwere Aufgabe mit anerkennenswerter Hingabe. Außer diesem erlesenen Quintett wirkten noch Frl. Mandick und Konzertmeister Barkhausen-Bielefeld verdienstvoll mit, und alle führten unter des Komponisten persönlicher Leitung das Oratorium zum Sieg! Der Chor bot klanglich durchaus einwandfreie Leistungen und wurde den schwierigen Anforderungen (ich denke an den gewaltigen Chor „Die Flut"!) sicherlich gerecht, auch das Orchester hielt sich wacker, war allerdings durchweg zu stark, denn die Akustik des Konzertsaales tat ein übriges, so daß manchmal die Solisten etwas gedeckt wurden.

In einem Sinfoniekonzert dirigierte Kgl. Musikdirektor Cahnbley-Bielefeld die Brahmsche D dur-Serenade, die sogen. „Detmolder Serenade", und begleitete mit dem Orchester das Brahmssche Violinkonzert Op. 77, das Prof. Felix Berber-München großartig spielte. Berber erwies sich auch in der Matinee durch den Vortrag der Kreuzer-Sonate (assistiert von Prof. Weweler) und in einigen von Kreisler bearbeiteten Stücken als impulsiver Künstler. Die übrigen Solisten boten Lieder und Arien in Hülle und Fülle — kurz, auf dem 2. lippischen Musikfest wurde herrlich musiziert und unserm Prof. August Weweler — den in letzter Zeit mehrere spitzige Federn mit ihrer Tinte bespritzten, indem sie seine Streitschrift „Ave Musica" unter ihre trübe Lupe nahmen — gelang der glänzende Beweis einwandfreier und über solche Eiferer erhabener Künstlerschaft! Das Fürstenhaus zeichnete denn auch in Anerkennung der geleisteten wertvollen Darbietungen fast alle Mitwirkenden aus, und wir sehen voll Freude dem 3. lippischen Musikfest entgegen. Mögen andere Musikstädte vielleicht großzügigere Arrangements treffen, die Detmolder Musikfeste überragen sie durch den Reiz des Intimen und durch die Anteilnahme des Fürstenhauses und der gesamten Bürgerschaft.

David Eichhöfer

Rundschau

Oper

Gera. Das Hallesche Ensemble gastierte seit Neujahr dreimal und brachte eine moderne und zwei klassische Opern. Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen" hinterließ einen geteilten Eindruck, denn der überraschende Schluß ist nicht nach jedermanns Geschmack, der zweite Akt kam aber als der bedeutendste zu voller Geltung. Margarete Bruger-Drews (Minnie) beherrschte das Ganze in stimmlicher Kraft und hervorragendem Spiele, van Horst (Rance), Fährbach (Räuberhauptmann) und Gruselli (Kellner Nik) stand ihr würdig zur Seite. Im „Fidelio" sicherte sich Franz Schwarz als Rocco den größten Erfolg. Susanne Stolz in der Titelrolle, Irmgard Kühn als Marzelline, Gruselli als Jacquino waren tüchtig auf dem Posten, der Gefangenchor erfreute durch Wohllaut und Fülle. Kapellmeister Wetzler leitete beide Opern mit sicherer Hand. Des weiteren bot Franz Schwarz eine Prachtgestalt als Waffenschmied in Lortzings gleichnamiger Oper. Überhaupt war das Ganze wie aus einem Gusse. Kronthofer als schwäbischer Ritter, Frieda Gollmer als Irmentraut, Gruselli als Knappe boten ihr Bestes und trugen so zum guten Gelingen wesentlich bei; für den Ritter Liebenau und die Marie waren zwei Fremde erschienen: Hofopernsänger Bergmann aus Weimar und Hofopernsängerin Hedwig Schaub aus Darmstadt, von denen der erste in Gesang und Spiel dem Waffenschmiede ebenbürtig war, während die Sängerin neben schauspielerischem Talente sich durch liebliche Stimme von angenehmem Klange bemerkbar machte. Die musikalische Leitung führte Kapellmeister Alwin mit großer Gewandtheit. Theo Ravens Bedeutung als szenischer Leiter wurde wieder gebührend gewürdigt und trug zum guten Gelingen wesentlich bei. Die Leipziger Oper kam mit „Falstaff" von Verdi und befestigte den alten Ruhm, wonach ihr Gastspiel durch Gesamtbesetzung und hervorragende musikalische Leitung (O. Lohse) sich besonders auszeichnet. Kase gab die Titelrolle schauspielerisch und gesanglich in hervorragender Weise. Freilich reicht auch keine der anderen Rollen an diese Heldengestalt heran. Doch Klinghammer (Ford) und Schroth (Fenton) sowie die Damen Fladnitzer (Frau Ford), Stadtegger (Frau Page) und Schläger (Quickly) gaben die zur Charakterisierung der Hauptpartien nötige Staffage; Elly Gladitsch ließ in den idyllischen Szenen ihren frischen, wohltönenden Sopran erklingen. Für treffende Bühnenbilder hatte Dr. Leet bestens gesorgt. Und nun die Dresdener Hofoper. Ihr Kommen bedeutete eine Festvorstellung, zu der sich das Publikum sehr zahlreich eingefunden hatte, galt es doch der H. Goetzeschen Oper „Der Widerspenstigen Zähmung". Hier mag die Namensnennung genügen, um die Bedeutung der Vorstellung darzutun: Helene Forti (Katharine), Soomer (Petrucchio), Ermold (Baptista), Magdalene Seebe (Bianka), Zador und Enderlein (Hortensio und Lucentio). Kapellmeister Kutzschbach leitete mit Ruhe und großem künstlerischen Geschick, bei Robert Büssel befand sich die Regie in besten Händen. In der verflossenen Winterspielzeit wurden uns somit acht Opern geboten, drei von Verdi und je eine von Pucini, Beethoven, Goetz, Humperdinck und Lortzing. Die Hofkapelle war diesen verschiedenen Anforderungen durchaus gewachsen und erfüllte ihre oft schwierige Aufgabe in sehr bemerkenswerter Weise.

Paul Müller

Osnabrück Unser Stadttheater schloß seine Pforten in der Woche nach Ostern mit mehreren wirkungsvollen Aufführungen. In der Oper waren es letzthin Siegfried, Elektra und Fidelio, im Schauspiel Goethes Faust 1. und 2. Teil mit der Musik von Lassen. Von den 199 Vorstellungen der Saison entfielen auf die Oper 65, die Operette 25, die übrigen auf Schau-, Lustspiel und Posse. Von den verschiedenen Opern und Operetten, die zur Aufführung kamen, hatten mehr als vier Aufführungen: Wie einst im Mai (13), Hoheit tanzt Walzer (9), Undine (7), Puppenfee (10), Orpheus (7), Mignon (6), Fledermaus (5). In den 109 Vorstellungen für Schau- und Lustspiel gelangten 35 verschiedene Werke zur Aufführung. Von den gesamten Aufführungen waren 40 Volksvorstellungen zu kleinen und geringen Preisen, 3 für die Jugendpflege, 2 für Vereine

und 1 für Dienstboten. Außerdem gab das Bühnenpersonal noch 42 Vorstellungen in Minden i. W. und eine (La Bohème) im Oldenburger Hoftheater. Die nächste Spielzeit soll am 1. Oktober d. J. mit Wagners Rheingold beginnen.

Hoffmeister

Konzerte

Aachen Bachs Matthäus-Passion beschloß in würdiger Weise die Reihe der Abonnementskonzerte. Die Leistungen des Chors befriedigten durchaus, und das Orchester, einschließlich der Herren Stahlhuth (Orgel) und Tovey (Klavierpartie des Cembalo), die sich dem Ensemble mit gewohntem künstlerischen Geschick einfügten, führte seine Rolle als begleitender und charakterisierender Klangkörper geschmackvoll durch. Unter den Solisten verdient zunächst Herr Kapellmeister Dietrich als Vertreter der duettierenden Violinstimme hervorgehoben zu werden; von den Gesangssolisten stellte sich Frau Else Schünemann (Prag) mit ihrer herrlichen vollen Altstimme vollwertig neben die bei uns immer gern gehörte Frau Noordewier-Reddingius (Amsterdam). Als einen temperamentvollen, äußerst musikalischen Tenor lernten wir Herrn Herrmann Gürtler aus Wien kennen, den ich nur vor zu häufigem Gebrauch des höchsten ungemischten Stimmregisters warnen möchte, das mit seiner an die Frauenstimme gemahnenden Durchsichtigkeit geradezu verblüffte. Der Oboi d'amore e da caccia hatten sich die Herren Bergner und Döring angenommen und dadurch ein wesentliches zur Ausprägung der archaistischen Orchesterklangfarbe beigetragen.

Unter Mitwirkung der Violinistinnen Jelli und Adila von Arány (zurzeit in London) ging das erste städtische Sinfoniekonzert vonstatten. Ein J. S. Bach-Konzert für zwei Violinen mit Orchester vereinte beide Künstlerinnen in einer vorzüglich ausgearbeiteten, bis ins kleinste ausgeglichenen Leistung. Das Konzertstück von Sommervell (Uraufführung) wurde von Fräulein Jelli von Arány recht gut wiedergegeben, ist aber zu lang ausgesponnen, was zumal bei dem sich gleichbleibenden, vorwiegend lyrischen Charakter der Komposition hervortritt.

Max van de Sandt aus Köln, der bewährte Pianist, hatte sich Chopins F moll-Konzert, eine Brahms-Rhapsodie Op. 79 und eine Konzertetüde eigener Komposition gewählt, um seine Fähigkeiten vorteilhaft zu Gehör zu bringen und reichen Beifall zu ernten. Herr J. Kertész aus Budapest besitzt ein in italienischer Schule gebildetes, äußerst geschmeidiges Organ von ganz eigenartigem Timbre, das ihn zu einer tadellosen Wiedergabe einer Tenor-Arie aus der Favoritin und einer Arie aus der Zauberflöte befähigte und recht sympathisch berührte.

Mozarts Sinfonie concertante für Bratsche und Violine in Es dur (Köchel Nr. 364) ist eine von den Kompositionen, die man aus dem reichen Schatz jener Literatur zweier konzertierenden Instrumente öfter hört und die durch Leichtverständlichkeit, liebenswürdige Noblesse und Frische der Melodik für sich einnimmt. Und wenn schließlich zwei Spieler wie Kapellmeister Dietrich und Konzertmeister Fischer aus Aachen als Solisten fungierten, durfte eigentlich nichts daran auszusetzen gewesen sein. Als ein Virtuose von ganz außerordentlicher technischer Qualität zeigte sich uns der als Vortragskünstler ersten Ranges schon seit langem hochgeschätzte Violoncellist Prof. H. Kiefer aus München, der dem Schumannschen Violoncellokonzert Op. 108 Glanz und Wärme verlieh. Fräulein Grete Rautenberg aus Essen sang Schumann- und Brahms-Lieder und eine Arie aus dem Bruchschen Odysseus: die Aachener wissen ihren sonoren Alt, ihre fein pointierte Vortragsart zu schätzen. Frau Bruckwilder-Rockstroh aus Brüssel gebietet über eine nicht sehr voluminöse, aber klare und ausdrucksvolle Stimme und eine, wenn auch nicht überwältigende, so doch gesunde Auffassung, die sie in Beethovens Egmont-Liedern betätigte. Zusammen mit Franziska Bergh aus Godesberg und den zwei Aachener Herren Krauß und Siebold vom Stadttheater beteiligte sich die Brüsseler Sängerin an den Soli-Ensembles der neunten Sinfonie; aber obwohl jeder der Solisten für sich seiner Partie gewachsen war, befriedigte das Ensemble in keiner Weise: ein neuer Beweis dafür, daß dergleichen Leistungen sich immerwährend wiederholen werden, solange sich solche Herrschaften über ein intensives Proben erhaben dünken; jeder einzelne kann seine Sache: „es muß ja gehen, es wird auch gehen!" Nein, es geht eben nicht! Denn dafür ist es erstens ein Ensemble und zweitens Beethoven; und das Resultat ist dann das Fazit aus Überhebung und Leichtsinn, die beide in der Kunst üble Früchte tragen. Was nützt es nun, daß das Orchester seine besten Kräfte einsetzt, daß der Chor sich alle Mühe gibt, wenn diejenigen, die dem vokalen Teil seine Weihe aufprägen sollen, derartig versagen?

Die Orchesterwerke dieser acht Sinfoniekonzerte trugen jeder Geschmacksrichtung Rechnung: des Abschlusses der neunten Sinfonie gedachte ich soeben, und die Einleitung bildete die herrliche C dur-Sinfonie von Schubert. Zwischendurch hörten wir die fünfte Sinfonie von Bruckner, die vom Publikum merkwürdig lau aufgenommen wurde; Bruckner als Sinfoniker wird in Aachen zu wenig gebracht und darum auch nicht genügend verstanden. Das „Heldenlied" von Dvořák ist, wie die meisten Orchestergemälde dieses Slaven, reich an glänzenden Farben und voller interessanter Kontraste, charakteristisch in der Thematik und gut gearbeitet. Dasselbe Urteil würde ungefähr auch auf das „Festliche Präludium" von R. Strauß passen, das wir hier zum ersten Male hörten und das eine ganz besonders feierliche Färbung durch Mitwirkung der Orgel erhält, im übrigen eine gut präparierte Orchesterleistung darstellte.

Von Zeit zu Zeit einmal eine gelinde Dosis Haydn tut unseren modernen Orchestern und unserem modernen Publikum recht gut: beiden wird es auf angenehme Weise zu Gemüte geführt, daß Musizieren und Hören auch ohne restlose Anspannung des Nervensystems ein Genuß sein kann, so auch diesesmal Haydns zwölfte in B dur. Als eine köstliche Fortsetzung hiervon erschienen „Acht deutsche Tänze" von Mozart, die von Fritz Steinbach für Orchester effektvoll arrangiert sind.

Das fünfte Sinfoniekonzert war ich verhindert anzuhören: es brachte Korngolds Sinfonietta, Neitzels Klavierkonzert mit Frau Meta Foerster-Bresson (Köln) als Solistin und die von Mottl instrumentierte Ouvertüre zum Barbier von Bagdad von P. Cornelius. Das Neitzelsche Werk wurde mir als ein solides, aber trockenes Opus geschildert, Frau Foerster-Bresson als verständige Pianistin. Die Korngoldsche Komposition soll wohl für den Musiker interessant gewesen sein, soll aber mehr Mißvergnügen als Sympathie erregt haben.

Viel Vergnügen bereitete mir der „Sinfonische Prolog zu einer Tragödie" für großes Orchester (Op. 108) von M. Reger, ein Werk voll dramatischen Lebens und phantasieanregender Einzelheiten, geschickt aufgebaut und mit einem wundervollen Schluß. Die Mehrzahl der Zuhörer kargte mit dem Beifall, der allein schon der brillanten Ausführung des Werks gebührt hätte.

Die zweite Beethovensche, die Pathétique von Tschaikowsky, die D moll-Sinfonie von Schumann und schließlich die leider viel zu wenig gespielte F dur-Sinfonie von Brahms vervollständigten die reiche Auswahl der größeren Orchesterwerke, und man darf, ohne zuviel zu sagen, behaupten, daß Musikdirektor Busch in jeglicher Hinsicht die Darbietungen beider Konzertzyklen der städtischen Abonnementskonzerte wie auch der Sinfoniekonzerte bezüglich der Chorleistungen, wenn diese auch nicht wie unter Schwickerath in den Vordergrund traten, doch auf der Höhe gehalten, die Orchesterleistungen betreffend, seiner Spezialbegabung entsprechend, einen Schritt vorwärts getan hat. Was Schwickerath hier an Kleinarbeit und Sorgfalt leistete, braucht darum nicht über die Achsel angesehen zu werden, aber ebenso wie Schwickerath der Vokalmusik besonders nahe stand, ist Busch besonders Orchesterdirigent. Eine Eigentümlichkeit aber ist es, die ihn überhaupt als Dirigent auszeichnet: das ist eine gewisse Großzügigkeit, die, ohne in Kleinlichkeit zu verfallen, das Kleine nicht übersieht und dabei die Gesamtwirkung, das Endziel im Auge behält und diesem alles unterordnet.

Regen Anteil nahm Musikdirektor Busch auch als vorzüglicher Solist und Begleiter an den Kammermusikkonzerten der Waldthausenschen Stiftung, die in der verflossenen Saison einen sehr regen Besuch aufwiesen. Als Gäste hörten wir das Rosé- und das Böhmische Streichquartett, die uns Mozarts G dur-Quartett (Köchel Nr. 387), das Klavierquintett von Brahms Op. 34 und Beethovens Op. 18 Nr. 6 von seiten der Wiener und Haydn Op. 33, Dvořák Op. 51 und Beethoven Op. 59 Nr. 3 durch die Böhmen brachten. Unser einheimisches Quartett spielte das Beethovensche Klaviertrio Op. 97 in B dur, ein G moll-Klavierquartett von Mozart, das Brahmssche A dur-Klavierquartett Op. 26 und die entzückende Serenade Op. 25 für Flöte und Violine und Bratsche. Frau Lorle Meißner aus Berlin sang Brahms, Schumann und Wolff mit prächtigem Material, recht gutem und natürlichem Vortrage, und Frau Mysz-Gmeiner (Berlin) trug Schubert und Löwe vor; wohl ist sie mit Recht eine anerkannte, beliebte Künstlerin, aber es liegt oft Gemachtes, Dramatisch-Affektiertes in ihrem Gesang.

Direktor Pochhammer

Berlin Nach der erhebenden Großtat der Darbietung sämtlicher Streichquartette Beethovens folgte am 18. Mai als Saisonnachzügler noch ein schlimmes Satyrspiel. Es wurde von den Herren Schnabel und Flesch gegeben, die dazu drei moderne Klavierviolinsonaten auserlesen hatten. Der Saal war trotz des heißen Maitages dicht besetzt, die Kritik vollzählig. Sie seufzte und stöhnte, wenigstens in ihren musikalisch zurechnungsfähigen Elementen. Ein Kollege meinte nach der zweiten Sonate ernsthaft, dieses musikalische Angst- und Schwitzbad habe ihm bereits seinen Rheumatismus ausgetrieben, sodaß er die dritte nicht mehr brauche. Zufällig war aber diese, ein Op. 9 in D dur von Leo Weiner, gerade die genießbare. Sie bewies noch Sinn und Fähigkeit für musikalische Architektonik, thematische Plastik und klaren Satz. Der scherzoartige zweite Teil ist ein Meisterstück von ausgeprägtem Charakter, welch letzterer sich besonders in der allerdings nicht leichten Violinstimme kundgibt. Der Schlußteil, ein wirbelndes Presto, beginnt ebenfalls gut, mit einer Steigerung, die vollendete Meisterschaft und wirkliche Erfindungskraft dartut, leidet aber später doch an Längen. Ebenso ist der Anfangsteil hie und da gut geraten, das an dritter Stelle stehende Andante hingegen Phrasenformelkram. Ausschließlich Phrase und zwar Phrase monotonster und leerster Art waren nun die beiden eingangs und noch dazu hintereinanderweg gespielten Sonaten Op. 5 in G dur von Robert Müller-Hartmann und Op. 6, ebenfalls G dur, von E. W. Korngold. Müller-Hartmann hat es in seinem dreisätzigen Werke, das noch Manuskript ist, wenigstens im langsamen zweiten Teile zu einem geschlossenen, klaren Stücke gebracht, dessen Melodik ein gewisser Grieg-Schumannscher Einschlag kaum schadet. Dagegen ist an dem Korngoldschen Werke Hopfen und Malz verloren. Seine Maßlosigkeit und Länge ärgern einen um so mehr, als sich da alles in einem Geseire ergeht, dessen Formierung am Klaviere zusammengeklaubt erscheint. Und wenn dieses unreife Machwerk nicht so entstanden ist, so verrät es erst recht völlige Abwesenheit musikalisch-logischer Denk- und Entwicklungsfähigkeit. In dem Getön, das zudem noch die Eigenart einer ungewöhnlich brutalen und häßlichen Klavierstimme hat, fallen dann ein paar spärliche Effekte auf, die, obwohl auch sie nicht im mindesten logisch begründet sind, von manchen als Genieblitze gepriesen werden, wie ja denn eine ungewöhnliche, aber dem Wissenden ganz begreifbare Preßreklame aus dem komponierenden Knaben überhaupt ein Genie, einen modernen Mozart herauskonstruiert hat. Wenn dieses frühreife oder, besser gesagt, nicht früh reife Talent — denn von reifer Meisterschaft ist hier vorläufig keine Spur vorhanden — nicht einmal ein verlorener Posten für die Kunst sein soll, so muß es nach rückwärts studieren, bei einem Meister alter Schule einige Jahre nach den Prinzipien des reinen Satzes und in den Formen der Klassiker arbeiten, was allein das kritische Urteil, die wirklich musikalische Satztechnik, die Gestaltungskraft und den Geschmack zu bilden vermag. Wer hier, in dem vorliegenden Produkte, großes Können und erstaunliche Schreibgewandtheit zu erkennen vermeint, hat wohl selber nie halbwegs erschöpfende Studien nach der Richtung hin getrieben. Können und Schreibgewandtheit hat der talentierte Knabe erst noch zu beweisen, indem er uns vielleicht mit einer wohllautenden Doppelfuge überrascht oder uns in seinen Werken kontrapunktische Formen zeigt, von denen bislang nichts darin zu entdecken war. Liszt, Wagner und selbst Strauß haben wie alle, die wirklich etwas Großes zuwege brachten, auf klassischer Grundlage gebaut und sich erst nach und nach aus ihr heraus zu neuen Geistern entwickelt. Selbst ein Beethoven schrieb zunächst im Banne Haydns und Mozarts, ja in seinen Knabenjahren nach dem Muster weit geringerer Größen. Es ist da ein natürliches Entwicklungsgesetz vorhanden, gegen das noch niemand sündigen konnte, ohne sich die Wurzeln abzuschneiden. Diese Korngoldsche Extravaganz erschien nun schon einmal in Berlin, und zwar in noch wüsterer Aufmachung. Daß ihr die Umarbeitung, in der sie nunmehr präsentiert wurde, nichts geholfen hat, darüber ist sich die hiesige musikverständige Kritik — es gibt in Berlin leider auch eine andere — in seltener Einstimmigkeit klar. Weiche also rückwärts, Don Rodrigo, weiche rückwärts, kleiner Cid! — Die Reproduktion aller dieser Werke war in der Violinstimme ausgezeichnet. Leider wurde sie gar zu oft durch die Fäuste des Pianisten erdrückt, der vergaß, daß es hier Kammermusik zu spielen und nicht gegen ein modernes, blechgepanzertes Orchester anzukämpfen galt. Echte Klaviertonpoesie wußte Herr Schnabel indessen in der Begleitung einiger neuer Lieder zu entfalten, die seine Gattin, Frau Therese Schnabel-Behr, zwischen all dem Mißgetön vortrug. Sie bildeten die vielzitierte Oase in der Wüste. Der Komponist heißt Lucian Dolega-Kamienski und ist eine Tondichternatur eigenster Art. Seine Melodik wirkt echt und unmittelbar, obwohl sie gesangstechnisch nicht immer bequem liegt; seine Harmonik ist vornehm, neu, aber nicht gesucht und geschraubt; seine Erfindung reich und vielseitig, jeder Textsituation gerecht. So hatten besonders zwei nach polnischen Vorlagen gedichtete Lieder, „Unser Abend" und „Sehnsucht", außergewöhnlichen Erfolg, ohne daß deshalb die andern drei („Es ist eine alte Stadt" von Bulcke, „Regen" vom Komponisten und „Abendlied" aus Des Knaben Wunderhorn) dagegen zurückzustellen wären. Sie alle überraschten als echte Edelsteine der zeitgenössischen Liedkomposition und können, weil noch ungedruckt, den Verlegern mit gutem Gewissen empfohlen werden. Sie kennen gelernt zu haben, entschädigte das Ungemach des Abends doppelt und dreifach.

In meinem letzten Berliner Briefe ist S. 314, rechte Spalte, Zeile 37 v. o. natürlich anstatt Rosenscherzo zu lesen: Riesenscherzo.

Bruno Schrader

Dresden Der Konzertwinter hat diesmal länger gewährt als sonst, aber er hat in den beiden Konzerten, die ihn endgültig abschlossen, Genüsse vermittelt, wie sie auch in einer Stadt mit regem Musikleben ganz selten sind. Die Berliner Singakademie war der Einladung eines Ausschusses gefolgt, in unsrer akustisch vortrefflichen Frauenkirche zwei von den Werken zu Gehör zu bringen, die ihren Ruf in der Gegenwart begründen, die Johannispassion und die H moll-Messe. Natürlich hatte man erwartet, daß die Kirche bis auf den letzten Platz gefüllt sein würde und daß der Dresdner Musikfreund mit demselben Eifer die Gelegenheit benutzen würde, sich davon zu überzeugen, wie außerhalb seiner Mauern von zwei so berühmten Instituten wie der Singakademie und dem Philharmonischen Orchester die großen Bachschen Werke gesungen und gespielt werden, mit dem der berufsmäßige Konzertbesucher noch einmal auf seine wohlverdiente Sommerruhe verzichtend seiner Pflicht nachkam.

Aber sonderbar: die Frauenkirche war am ersten Abende gerade auf den Plätzen, die am meisten dazu beitragen sollten, die hohen Kosten zu decken, recht spärlich gefüllt. An den Vorbereitungen, an Versuchen, das Interesse für das zum mindesten nicht alltägliche Unternehmen zu wecken, hatte es

nicht gefehlt. Kein Tag der letzten beiden Wochen war vergangen, der nicht in der Presse einen Hinweis auf die beiden Aufführungen gebracht hätte. Ob es also an dem Werke lag? Die Johannispassion erfreut sich in weiten Kreisen nicht in demselben Maße der Beliebtheit wie die wuchtigere und im ganzen dramatischere Matthäuspassion, und sie wird wohl immer mehr der Liebling der Musiker bleiben, die ihren Feinheiten namentlich in den Rezitativen nachzugehen wissen. Immerhin: sie ist eines der erhabensten Werke des größten evangelischen Kirchenmusikers und in Dresden nicht gerade häufig zu hören. Es scheint, als habe ein gewisser Lokalpatriotismus mitgesprochen, das Bewußtsein, daß wir auch von unseren Chören gute Bach-Aufführungen genug geboten bekommen und uns nicht erst von Berlin her zeigen lassen müssen, wie eine inspirierte Wiedergabe der Bachschen Passion klingt. Wie bedenklich es ist, die Augen vor dem zu schließen, was draußen musikalisch vorgeht, diese Erkenntnis scheint manchen Kreisen schwer zu dämmern.

Zugestanden, mir persönlich und vielen anderen mit mir wäre es lieber gewesen, die Singakademie hätte uns eins jener großen modernen Chorwerke mitgebracht, die bisher ihren Weg nach Dresden noch nicht gefunden haben. Aber das leise Gefühl der Resignation verstummte bereits am ersten Abende. Man muß einen guten Schuß kleinstädtischen Spießbürgertums in sich tragen, wenn man angesichts einer solchen Leistung, wie sie Sänger und Orchester hier boten, sich nicht ganz offen zugesteht, daß doch ein recht ersichtlicher oder sagen wir besser: ein recht hörbarer Abstand zwischen unseren Dresdner Chören und der Singakademie besteht, und daß es recht wohl am Platze gewesen wäre, wenn alle die mit offenen Ohren gekommen wären, die da in Dresden der Meinung sind, eine tüchtige Wiedergabe der Chöre nach fleißigem Studium enthebe die Sänger der Verpflichtung, bessere Leistungen auch noch für besser zu erkennen und von ihnen zu lernen. Für den, welcher die Dresdner Verhältnisse nicht kennt, mag es sonderbar erscheinen, wenn noch besonders betont werden muß, daß wir an der Elbe einfach keinen Chor besitzen, der einen Vergleich mit der Singakademie aushält. Aber es ist eben doch nötig, denn es gibt Kreise, die aus ihrer Verstimmung über die lobenden Preßberichte gar keinen Hehl machen und es von vornherein lieber gesehen hätten, die Berliner wären dort geblieben, wo sie gewöhnlich sind.

Die Aufführungen sowohl der Passion als auch der Messe vermittelten die tiefsten musikalischen Eindrücke, die wir seit langem gehabt haben. Dabei war die Aufstellung der Sänger mit manchen Bedenklichkeiten verknüpft. Die Solisten z. B. konnten am ersten Abende den Dirigenten überhaupt nicht sehen, und am zweiten mußten sie bei jeder Arie erst ihren Stuhl durch hilfsbereite Sänger an einen andern Platz bringen lassen, damit sie nur überhaupt in Fühlung mit dem Leiter gelangen konnten. Es herrschte eben trotz des Vorbaues eine fürchterliche Enge auf dem Altarplatz. Auch die Verbindung zwischen Georg Schumann und Bernhard Irrgang, der hoch oben auf der zweiten Empore die Orgel meisterhaft spielte, war nur durch den Spiegel möglich. Für Konzertaufführungen ein sehr gewagtes Unterfangen. Aber es gelang in jeder Hinsicht und die Aufführungen verliefen, abgesehen von einigen kleinen Schwankungen, ohne alle Fährnisse. Georg Schumann betonte am ersten Abende den im Gegensatz zu dem bekannteren Schwesterwerk nach Matthäus mehr lyrischen Charakter der Johannispassion und nahm ziemlich breite Tempi. Am zweiten Abende aber, der eine Wiedergabe der hohen Messe brachte, die kaum zu überbieten sein dürfte, zeichneten sich gerade die großen belebten Chöre durch die Frische der Zeitmaße aus. Die wichtigsten Soli waren mit den Damen Stronck-Kappel, Philippi und den Herren George A. Walter und Raatz-Brockmann ausgezeichnet besetzt. Das Philharmonische Orchester endlich löste seine große und schwere Aufgabe vortrefflich. E i n Wunsch nur blieb am Ende der zweiten Aufführung: die Singakademie, der wir seit langem wieder einmal tief bis ins Innerste gehende musikalische Wirkungen verdankten, möge in absehbarer Zeit wiederkommen und uns dann eine der bedeutendsten Schöpfungen aus der Gegenwart mitbringen.

Artur Liebscher

Königsberg i. Pr. Einen recht beachtenswerten Klavierabend gab Fräulein Anna Bobrik, unsere einheimische tüchtige und sehr geschätzte Pianistin und Klavierpädagogin, dessen Vortragsreihe ausschließlich von einer Anzahl ihrer vorgeschritteneren Schülerinnen bestritten wurde.

Der Königsberger Lehrergesangverein gab für geladene Gäste, zu denen vor allem der eigene Familien- und Berufskreis gehörte, einen gemütlichen, leichtgeschürzten Familienabend. Da er zugunsten einer Berliner Solistin sich diesmal auf ein Minimum eigener Betätigung beschränken wollte, sang er nur drei Chöre — aber mit all der Schönheit und Vollendung, die wir von ihm gewöhnt sind. Zuerst Friedr. Gernsheims „Abendlied" mit einer herrlichen Dichtung von Matth. Claudius. Edel, wie das Dichterwort, ist auch diese Tonsprache des Tondichters — ein prächtiges Stimmungsbild von erhebendem, wohltuendem Gesamteindruck. Reineckes „Aus dem Schenkenbuche" („Bringet Kerzen, Wein und Saiten") nach einem Geibelschen Vierzeiler interessierte durch rhythmisch-lebhafte Polyphonie. Ihm ähnlich war Ludw. Thuilles „Landsknechtlied" in seiner schnellen, markigen Art. Nun kam, wie gesagt, Fräulein Marianne Geyer-Berlin an die Reihe; sie sang nicht nur die vorgeschriebenen zwölf Nummern in drei Abteilungen, sondern noch etliche stürmisch verlangte Zugaben. Von Ermüdung nicht die Spur — wenigstens bei den Hörern. Mit einem recht angenehmen Mezzosopran trug sie einige gemütvolle, zumeist aber humoristische, komische, drastische, derbe Chansons, bessere Couplets, Volkslieder u. dergl. vor — dramatisch verkörpert durch eine vorzügliche, treffende, unerschöpflich vielseitige Mimik. Auch dies ist ja Kunst, wenn es sich dabei auch nicht um eigentlichen Kunstgesang handelt. Etliche zum mindesten zwerchfellkitzelnde Pointen beruhen schon mehr auf Eindeutigkeit ihres Doppelsinnes, wobei aber die gutgemeinte, angebliche Harmlosigkeit den Schleier der Dezenz hüllt. Daher ein „dezentes" Familienprogramm. Die heranwachsende Jugend lacht tüchtig mit; denn in puncto „Aufklärung" wartet sie nicht auf Gnade und Erbarmen der Erwachsenen. Das macht sie unter sich ab — früh genug. Es gibt keine Kinder mehr. Dies ganz objektiv — nicht als Kapuzinerpredigt.

Ein Orgelkonzert, in dem ausschließlich Orgelkompositionen zum Vortrag kommen sollen von einem, der nicht ausdrücklich schon den Weltruf eines Orgelvirtuosen hat — obendrein an einem Abend, an dem gleichzeitig in einer anderen Kirche, wenn auch nur exklusiv für deren Pfarrkinder gratis gegen Eintrittskarten, ein komplizierteres Chorwerk zur Aufführung kommt — dürfte ein Gradmesser sein für die musikalische Intelligenz, für das Kunstverständnis und seinen Durst der Bewohner von — Groß-Krähwinkel. Kurz — der Organist Walter Eschenbach von der hiesigen Domkirche mußte am 24. März in dem großen Gotteshause vor kaum 40 Personen spielen. Das war drückend leer. Dementsprechend sparte man auch mit der Beleuchtung. Der weite Raum war mystisch gehüllt „in feierliches Dunkel". Diese „Beleuchtung" versucht man (hier) schon in den Konzertsaal einzuführen, weil sie den Hörer vor zerstreuendem Sehen und Denken bewahrt — ihn zur Konzentration, zur Verinnerlichung zwingt oder disponiert. Die aus nur vier Nummern bestehende Vortragsreihe war in facto länger; denn F. Gernsheims fesselnde Fantasie und Fuge G moll Op. 76 z. B., erst recht aber César Francks Grande pièce Symphonique Op. 17 waren Stücke von beträchtlicher Ausdehnung. Hierzu eine Rhapsodie über einen bretonischen Gesang Op. 7 Nr. 2 von Saint-Saëns (auch gerade nicht sehr kurz) und ein Allegretto im alten Stil von Filippo Capocci — gibt quantitativ eine ganz achtbare Vortragsreihe. Etwa mit (stellenweiser) Ausnahme des Allegretto und der Fantasie hatte man generaliter den Eindruck, daß es sich um modern-orchestrale Verwertung der Orgel handle. Ohne jetzt hier auf die einzelnen Stücke des näheren einzugehen — denn dies würde zu

weit führen — will ich mich damit begnügen zu konstatieren, daß Walter Eschenbach die Manuale und Pedal virtuos beherrscht und kunstverständig, geschmack- und wirkungsvoll registriert. Wie immer man über den kompositorischen Wert des Dargebotenen denken mag, es waren diesmal doch in der Hauptsache, wenn nicht durchweg, Neuheiten für Königsberg, und die Vorführung solcher ist stets ein dankenswertes Verdienst, wenn sie nicht geradezu „unter aller Kanone" sind. Solche Orgelkonzerte sind, gleich der Kammermusik, nur für einen Kreis Auserwählter; sie sind eine Verständnis und Geschmack voraussetzende Studie, die auch „Genuß" bietet. Wenn ihnen erläuternde Vorbesprechungen vorausgeschickt werden könnten, würden Wert, Verständnis, Interesse — schließlich auch der Besuch größer sein.

Das IX. und letzte der Königsberger Künstlerkonzerte brachte wiederum die erfreuliche Gelegenheit, Frau Lula Mysz-Gmeiner zu hören und zu bewundern. Sie sang vier Schubert-, fünf Schumann- und fünf Brahms-Lieder; „zum erstenmal" von „Emil Mattiesen „Tod in Ähren", „Heimgang in der Frühe" und „Jedem das Seine". Letzteres in seiner zweideutigen Eindeutigkeit dürfte vielleicht mehr in das Kabaret als in den „besseren" Konzertsaal gehören. Abgesehen hiervon darf man nach einiger klärenden Entwicklung von dem Komponisten noch manche gute Gabe erhoffen. Mahlers „Wer hat dies Liedlein erdacht" war ein liebliches, niedliches Koloratur-Bravourstückchen. Der Wert von „Des Antonius von Padua Fischpredigt" liegt vielleicht mehr in der moralischen Didaktik seines Textes, bei dem der beabsichtigte Humor der Pointe nicht recht hervorbrechen will. Über die bekannte Sängerin viele Worte zu machen, erübrigt sich wohl. Zu ihren Vorzügen gehören auch die virtuos-sicheren, wohlgelingenden Kopftöne, die leichtbeflügelte Koloratur, die Technik also überhaupt und dazu dann der warmherzig-abgerundete, sinngemäße, gewinnende Vortrag. Eduard Behm erwies sich wieder als der feine, seine dominierende Solistin wohlverstehende und mitempfindende Begleiter auf dem Klavier.

Dr. mus. J. H. Wallfisch

Nürnberg Der nun zum Hofkapellmeister in Gera berufene Dirigent des Lehrergesangvereins Heinrich Laber führte in einem „Modernen Abend" die VI. Sinfonie von Hans Huber vor und legte, indem er dieses wenig bekannte, in thematischer wie instrumentaler Hinsicht gleich interessante Werk auswendig dirigierte, Zeugnis von einem erstaunlichen musikalischen Gedächtnis ab. Julius Weismanns Klavierkonzert in B dur und zwei Danses von Debussy gaben Amélie Klose Gelegenheit, ihr gediegenes Können und feines musikalisches Verständnis zu dokumentieren. Sämtliche Werke, wie der am Schluß glanzvoll gespielte „Festzug" von Klose waren für Nürnberg neu. Das philharmonische Orchester hielt sich unter der anfeuernden, zielbewußten Direktion sehr tapfer.

Welche Fortschritte Laber auch als Chorleiter erzielt hat, bewies die prachtvolle Aufführung des „Franz von Assisi" von Pierné, die dem Lehrergesangverein und seinem tüchtigen Dirigenten zu großem Ruhme gereichte. Die zum Teil sehr schwierigen Chöre saßen tadellos und kamen in dem lebhaften 1. Teile des Werkes mit außerordentlicher Verve zutage. Schade, daß die etwas gleichförmige Stimmung des so farbenprächtig instrumentierten, im Banne des Impressionismus komponierten Werkes im weitern Verlauf nicht öfter durch solche bewegte Episoden unterbrochen wird. Orchester und Chor wetteiferten, das Werk in künstlerischer Vollendung erstehen zu lassen; auch der Kinderchor hat seine Aufgabe brav gelöst. Die Wahl der Solisten war sehr glücklich. Dr. Lauenstein (München) als Franziskus, Otto Weßbacher (Karlsruhe) als Aussätziger und Bruder Masseo, Udo Hußla von hier als Bruder Leo, Adalbert Ebner (Augsburg) als Bruder Angelo und Adolf Martini (Nürnberg) als Stimme Christi waren in der Auffassung und Wiedergabe ganz vorzüglich. Würdig schlossen sich die Damen Clara Weber (Augsburg), Clara Lion (Frankfurt) und Marie Lindner (Nürnberg) an.

Glänzend gestaltete sich das Konzert des Vereins für klassischen Chorgesang, der zur Feier seines 25 jährigen Bestehens die große Messe Nr. 3 in F moll von Bruckner als Erstaufführung in Nürnberg und auch Hugo Wolfs „Christnacht" einstudiert hatte. Der Name Hans Dorner bürgt dafür, daß der Chorsatz aufs feinste ausgearbeitet und seitens der Ausführenden mit jenem Feuereifer gesungen wurde, zu welchem sie nur ein von den höchsten musikalischen Idealen beseelter Führer bei einem mit ihm in begeisterter Anhänglichkeit verwachsenen Gesangskörper zu entflammen vermag. Die echte Brucknersche Frömmigkeit atmende Messe erreicht ihren Höhepunkt im Credo und Benedictus und machte einen tiefen Eindruck, wenngleich die Wolfsche Komposition in ihrem farbenreichen orchestralen Gewande beim ersten Hören blendender und unmittelbarer wirkt. Unter den Solisten, denen in der Messe keine besonders dankbare Aufgabe zugewiesen ist, ragten besonders Anna Kämpfert (Frankfurt) und Hermann Weißenborn (Berlin) hervor. Alice Aschaffenburg (Frankfurt) und Karl Sattler (Stuttgart) vervollständigten das Quartett befriedigend. Dem Orchesterpart wäre bei allen Aufführungen des Vereins noch ein liebevolleres, gründlicheres Einstudieren zu wünschen. Das Opfer einer weiteren Orchesterprobe würde sich gewiß lohnen.

Eine Neuerung im hiesigen Musikleben hat die Firma H. Tietz & Co. Nachf. durch Veranstaltung von „Künstlerkonzerten" gebracht. Die beiden bisher stattgehabten erfreuten sich eines ganz enormen Besuches. Das Programm ist etwas bunt zusammengewürfelt, bietet aber deshalb jedem etwas nach seinem Geschmack. An Gesangssternen traten auf die Kammersänger Heinrich Knote und Fritz Feinhals aus München, dann die Kammersängerin Margarete Siems (Dresden) und Ottilie Metzger-Lattermann (Hamburg), von welchen der letzteren ob ihres sonoren, in allen Lagen bestens ausgeglichenen Organs und ihres von jeder Unart freien und stets die Stimmung und den Inhalt des Liedes voll erschöpfenden Vortrags die Palme gebührt. Als Instrumentalsolisten waren vertreten Prof. Alexander Petschnikoff (München), dessen violinistisches Können namentlich in Bachs Chaconne höchsten künstlerischen Ausdruck fand, und der Pianist Erwin Schulhoff (Köln), der mit feinsinnigem Vortrag Chopinscher Stücke bedeutende Musikalität offenbarte. Weniger Beifall fand er mit eigenen Kompositionen, die mit ihrer Überfülle von Kakophonien übermodern angehaucht sind.

Kapellmeister Wilhelm Bruch nimmt sich heuer des philharmonischen Orchesters mit besonderer Liebe und Sorgfalt an. In den Konzerten des Philharmonischen Vereins brachte er die „Fünfte" von Beethoven in einer ganz hervorragenden Interpretation, ebenso die rhythmisch nicht leichte Ouvertüre zu „Beatrice und Benedikt" von Berlioz und R. Straußens „Tod und Verklärung". Die Steigerung, die Bruch in die Verklärung hineinzulegen versteht, ist grandios. Nicht ganz so gut weiß er mit Brahms umzugehen, von welchem die 3. Sinfonie zu Gehör gebracht wurde. Als Solisten traten in diesen Veranstaltungen Anton von Roy und Ossip Gabrilowitsch auf. Trotzdem des ersteren Organ von seinem strahlenden Glanze eingebüßt hat, wußte der Künstler durch meisterhaften, großzügigen Vortrag das Publikum mit Wotans Abschied und drei Gesängen von Schubert hinzureißen. Die tiefgründige nachschaffende Kunst von Gabrilowitsch ist bekannt; der Meister des Klaviers entzückte durch eine vollendete Wiedergabe des Es dur-Klavierkonzertes von Beethoven und des brillanten Weberschen Konzertstückes in F moll.

Als Dirigent der Volkskonzerte erwarb sich Wilh. Bruch Verdienste um die Vorführung mehrerer Sinfonien von Schubert, Mozart, Beethoven und Tschaikowsky und verschiedenen Ouvertüren sowie dreier neuer Gesänge für Bariton mit Orchesterbegleitung: „Ins Unendliche" von Blaurock, „Das alte Schloß" von Blum und „Ritter Olaf" von Schmitz, von denen die ersten beiden recht dankbar für die Sänger sind. Die musikalisch wertvollste Komposition ist die letztgenannte. Die warme Aufnahme der drei Neuheiten ist zum großen Teil dem wuchtigen

und biegsamen Organ Udo Hußlas (Nürnberg) und seiner vorbildlichen Deklamation zu danken. Bei der unter Leitung des Komponisten aufgeführten sinfonischen Dichtung „Brand" von Pottgießer bleibt der Effekt hinter dem Aufwand an Mitteln zurück. Constanze Lacueille (Köln) besitzt eine nicht sehr tragfähige, aber wohlgeschulte Stimme und verständnisvollen Vortrag. Sie verhalf der geschickt im modernen Stil von Carl Ehrenberg komponierten „Hymnes pour Toi" zu einer wirkungsvollen ersten Vorführung. Mathilde Meyer (Nürnberg) und Olga Musa-Dyliée (München) zeigen kräftige Stimmittel, die zwar noch der Ausfeilung bedürfen, und musikalisches Stilgefühl. Der temperamentvolle Vortrag muß noch seelische Vertiefung erfahren. Der Pianist Howard Wells (Berlin) konnte mit dem II. Klavierkonzert von Chopin wenig Interesse erregen; seinem Spiel mangelt die Klarheit und Schattierung. Dagegen erfuhr Beethovens Violinkonzert eine sehr lebensprühende Wiedergabe durch Konzertmeister Seby Horváth von hier.

Bei unseren einheimischen Solokräften macht sich eine sehr regsame Betätigung am öffentlichen Musikleben bemerkbar. Eine recht erfreuliche Probe gediegenen musikalischen Könnens und fleißigen Zusammenspiels haben die zum „Nürnberger Streichquartett" vereinigten Herren Hans Meyer (1. Violine), Albert Kaspar (2. Violine), Otto Lehnert (Viola) und Georg Rau (Cello) mit der Vorführung je eines Quartetts von Schubert, Dvořák und Haydn gegeben, die auf eine ersprießliche Weiterentwicklung zu künstlerischer Vervollkommnung hoffen läßt. Auch eine „Konzertgruppe Nürnberg" hat sich gebildet, die zunächst mit einem Liederabend von Kammersängerin Irma Koboth und Udo Hußla hervorgetreten ist. Beide Künstler erzielten, von Gabriele v. Lottner sehr feinfühlig begleitet, einen bedeutenden Erfolg. Frl. Koboth ist eine routinierte Sängerin von einschmeichelndem Organ, trotzdem fehlt ihren Vorträgen die zu Herzen gehende Wärme. Hußlas voluminöser, im Piano ungemein zart klingender Bariton und sein durchgeistigter Vortrag ließen jeden Gesang mit eigenem Zauber erstehn. Nur hie und da stört eine etwas nasale Tonbildung. Ein besonderes Verdienst erwarb sich der Sänger um die Vorführung von Liedern der Münchner Komponisten H. K. Schmid und E. Boehe, von denen namentlich die Gesänge des letzteren durch ihre den Textinhalt so trefflich untermalende Vertonung auffielen.

Einen genußreichen Liederabend spendete Kammersänger Leo Slezak mit seiner hinsichtlich Tongebung wie Vortragsweise vorbildlichen Sangeskunst. Unterstützt wurde er durch die schmiegsame Begleitung von Prof. Oskar Dachs, der auch mit Solostücken sich wohlverdienten Beifall errang. Berta Morena gab mit Hofpianist Prof. Eduard Bach einen Abend und erzielte, trotzdem die Leuchtkraft ihrer Stimme im Verblassen ist, besonders mit den fünf Gedichten von Richard Wagner einen bedeutenden Erfolg. Die Begleitung Bachs hat mir mehr imponiert als seine Solovorträge, deren Klarheit durch etwas zu häufigen Pedalgebrauch beeinträchtigt wurde.

Noch ist eines Wohltätigkeitskonzerts zu gedenken, bei dem Bernhard Stavenhagen (Genf) das philharm. Orchester mit Schwung dirigierte und namentlich das Meistersinger-Vorspiel sehr temperamentvoll wiedergab. Ein von ihm als trefflichem Kenner und Beherrscher des Klaviers mit allen Finessen komponiertes Klavierkonzert gab Gabriele v. Lottner von hier Gelegenheit, ihr virtuoses Können in den Dienst einer begeisterten Interpretation zu stellen. Der Abend wurde noch durch Gesänge von Beethoven und Wagner seitens des Kammersängers Fr. Brodersen (München) und der Opernsängerin Gruder-Gerstorfer (dem früheren Mitglied des hiesigen Stadttheaters) verschönt.

Prof. Adolf Wildbrett

Wien Am 18. Mai veranstaltete im Musikvereinssaal die altberühmte Dresdner Liedertafel, welche dereinst auch einen Robert Schumann und Richard Wagner zu Dirigenten hatte, ein glänzend besuchtes Konzert zum Besten des „Kaiserin Elisabeth-Asyles für verkrüppelte Kinder". Schon die erste Nummer der reichhaltigen Vortragsordnung — „Dem Unendlichen", Lied von F. Schubert, für Männerchor, Tenorsolo (sehr sympathisch von einem Mitglied der Liedertafel, Hrn. F. Vogelsang, vertreten), Männerchor und Orchester von M. v. Weinzierl eingerichtet — offenbarte in gleicher Weise die Sicherheit und Feinfühligkeit des Dirigenten, Herrn Kgl. Kapellmeister Pembaur, wie den Ernst und Eifer, die treffliche Schulung der Chorsänger, deren Köpfezahl man auf etwa 90 schätzte. Denselben günstigen Eindruck empfing man auch mehr oder minder von allen anderen Vortragsstücken, als deren Glanzpunkte vielleicht die in ihren charakteristischen Gegensätzen von den Dresdnern prächtig herausgearbeitete und zu zartestem Verklingen gebrachte Hegarsche Ballade „Gewitternacht", das besonders schneidig gesungene „Handwerksburschenlied" unseres Viktor Keldorfer (mit stürmischem Hervorruf des Komponisten) — diese beiden Chöre a cappella — und die interessante Schlußnummer: eine geistreiche und klanglich sehr wirksame Paraphrase Karl Pembaurs über das bekannte Andreas Hofer-Lied („Zu Mantua in Banden") — mit Einflechtung des „Gott erhalte" und des Trauermarsches der „Eroica" (für Baßsolo, Männerchor und Orchester) — zu bezeichnen wären. Wie in dem letztgenannten Stück, so offenbarte K. Pembaur auch in seiner tonmalerisch fein empfundenen Orchestrierung von Bruckners stimmungsvollem Männerchor mit Tenorsolo „Mitternacht" (urspünglich mit Klavier und in dieser Form heuer bei uns schon am 18. März in einem Konzert für die akademische Jugend Wiens gehört) entsprechendes Geschick für derlei musikalische Übermalungen. Das Baßsolo in der Hofer-Paraphrase sang, hierfür und auch für seine selbständigen Vorträge — Schuberts „Wanderer", von Mottl, und desselben Meisters „Der Tod und das Mädchen", von R. Sahla orchestriert — stimmlich und in seiner ganzen Eigenart förmlich prädestiniert, der Kgl. Kammersänger Professor Leon Rains, dem stürmischen Verlangen einer Zugabe mit Sarastros „In diesen heiligen Hallen" aus der „Zauberflöte" nachkommend. Recht glücklich war auch das Tenorsolo in Bruckners „Mitternacht" und dem schön gesteigerten „Waldmorgen" von Reinhold Becker (Ehrenchormeister der Dresdner Liedertafel) für Chor, Soloquartett und Orchester durch das Mitglied Hrn. Paul Brückner vertreten. Und noch ein anderer Dresdner Künstler, Hr. Paul Wiggert, Mitglied der Kgl. Hofkapelle, erwarb sich durch glockenreine Ausführung des dominierenden Pistonsolos in Ed. Kremsers Chor „Alpenfee" einen redlich verdienten Sonderbeifall. Den stärksten Beifall des Abends errang aber doch die anmutige und ausgezeichnet geschulte junge Koloratursängerin Alice Ritter-Schmidt. Brachte sie ihren hellen, frisch aufquellenden, in der Höhe besonders ansprechenden, wohlgebildeten Sopran — zu der auch die mädchenhaft schlanke Erscheinung so gut stimmt — schon in der schönen Susannen-Arie (F dur) aus Mozarts „Figaro" „Endlich naht sich die Stunde" zu liebenswürdigst einschmeichelnder Geltung, so schoß sie später mit dem gleich virtuos als musikalisch reizvoll gesungenen J. Straußschen „Frühlingsstimmen"-Walzer — den sie sofort wiederholen mußte — geradezu den Vogel ab. Noch sei erwähnt, daß den Dresdner Sängern und ihrem Chormeister auch mächtige Lorbeerkränze gereicht wurden. Als begleitendes Orchester wirkte mit denkbar bestem Erfolge das Nedbalsche der „Wiener Tonkünstler".

Von den vor der Karwoche veranstalteten Solokonzerten sei noch kurz der sehr gelungene Klavierabend des Hrn. Alfred Baumann erwähnt, der sowohl als Interpret fremder wie eigener Tondichtungen (darunter die fesselnden exotischen Stimmungsbilder „Am Leuchtturm von Beirut" aus der „Syrischen Suite" und „Arabische Rhapsodie" — beide an Ort und Stelle nach persönlicher Anschauung geschaffen) durch schönen, modulationsfähigen Anschlag, fließende, sorgfältig ausgefeilte Technik und musikalischen Vortrag voll befriedigte. Leider stand der Besuch des Konzertes nicht in dem rechten Verhältnis zu den gebotenen künstlerischen Leistungen.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Die Nationalhymne von Tahiti — ein deutsches Studentenlied. Admiral v. Werner erzählt in seinem Buch „Ein deutsches Kriegsschiff in der Südsee" eine Anekdote, die einen interessanten Beitrag zur Geschichte der Nationalhymnen und der Wanderung der Lieder über die Erde bietet. Die Bewohner von Tahiti hatten vor den Offizieren der „Ariadne", die 1877 in Tahiti war, ein Fest veranstaltet und erfreuten ihre Gäste durch Chorgesänge. Die deutschen Offiziere waren ganz begeistert von dem herrlichen Chor, und der Beifall veranlaßte die Tahitier, endlich auch ihre Nationalhymne zum Besten zu geben. Wie erstaunten die deutschen Offiziere aber schon bei den ersten Tönen! Die Melodie kam ihnen doch gar zu bekannt vor. Ganz verdutzt sahen sie sich an, und endlich brachen sie in lautes Lachen aus, denn die Nationalhymne von Tahiti wurde nach der Melodie des bekannten Studentenliedes gesungen:

„Ich nehm' mein Gläschen in die Hand
Vive la Kompaneia!
Und fahr' damit ins Unterland
Vive la Kompaneia!
Vive la, vive la, hopsasa!
Vive la Kompaneia!"

Den Refrain sangen die deutschen Offiziere zum Erstaunen der Tahitier mit, und endlich kam es zur Erklärung. Es stellte sich heraus, daß vor wenigen Jahren ein Deutscher, der zum erstenmal nach Tahiti gekommen war, diese Melodie dort zu Gehör brachte und sie dann gewissermaßen den Tahitiern schenkte. Ein tahitischer Text wurde zu ihr gemacht, und so wurde ein altes deutsches Studentenlied zur Nationalhymne eines fremden Volksstammes in der fernen Südsee.

Smareglia und Donizetti. Anläßlich des 60. Geburtstages Antonio Smareglias teilt Kapellmeister Tomicich dem Berliner Börsen-Courier folgende hübsche Anekdote mit: Als Donizetti 1848 starb, hinterließ er eine unvollendete Oper, den „Herzog von Alba", deren Lücken aber so groß waren, daß niemand an eine Aufführung des Werkes denken konnte. Es vergingen Jahre. Da hatte eines Tages Frau Lucca, die Begründerin des späteren Welthauses Ricordi, eine Idee. Smareglia war eines der vielversprechendsten Talente, die sie kannte; warum ihm nicht ganz im geheimen die Vollendung und Ergänzung der Oper anvertrauen? Smareglia willigt ein, und kurz darauf triumphiert der „Herzog von Alba" auf allen Bühnen. Besonders eine von Gayarre und Masini gesungene, „berühmte" Romanze und deren kleines Instrumentalvorspiel wurden als „göttlich" bezeichnet und die Kritiker schrieben begeistert: „Wo gibt es heutzutage einen Komponisten, dem solch eine Melodie noch einfiele?" Durch irgendeine Indiskretion mußte man aber bald erfahren, daß die „neuentdeckte" Romanze von — — — — Smareglia sei. Es erhob sich allsogleich ein Sturm der Entrüstung gegen den jungen Musiker, der es gewagt hatte, ein Meisterwerk Donizettis zu „profanieren", und jene „berühmte" Romanze und das vielbewunderte Vorspiel wurden „eine wahre Schande" genannt, die nicht schnell genug aus der Partitur entfernt werden könnte!

Caruso über die beste Gesangstemperatur. Unter was für Umständen läßt sich am besten singen? Caruso, der gegenwärtig in London auftritt, hat seine Erfahrungen darüber jüngst einem Vertreter der „Daily Mail" anvertraut: es kommt besonders viel auf die Lufttemperatur an, und auch Feuchtigkeits- und Staubgehalt der Luft sind wesentlich. Wenn Caruso in einem neuen Lande ankommt, vergeht etwa eine Woche, bis sich die Stimme an die neuen Bedingungen gewöhnt hat; in England sorgt die feuchte Luft dafür, daß dies verhältnismäßig rasch gelingt, weil die Feuchtigkeit den Staub niederschlägt. Die günstigste Temperatur für das Singen liegt (ob nur für Caruso?) bei 16 Grad Celsius, und wenn diese Temperatur nicht zu erreichen ist, zieht er geringere Wärmegrade vor, vorausgesetzt, daß keine Zugluft herrscht. Gegen diese ist seine

Stimme sehr empfindlich, und besonders ungünstig ist die Wirkung, wenn heiße Luft und Zugwind gleichzeitig vorhanden sind.

Die musikalischen Pflanzen. Ein amerikanischer Professor aus Philadelphia hat, wenn man dem „Gaulois“ glauben darf, eine angeblich wissenschaftliche Theorie aufgestellt, wonach die meisten grünen Pflanzen schneller wachsen, wenn man sie dem Einflusse der Musik aussetzt. Eine Pflanze, die man auf ein Klavier setzte, an dem ein Kind seine Übungen absolvierte, wäre danach noch einmal so rasch gewachsen als eine Pflanze derselben Art, die auf dem selten benutzten Klavier der Mutter des Kindes stand. Der Amerikaner will außerdem noch bemerkt haben, daß eine Sinnpflanze ihre Blüten öffnete, „sobald man auf der Geige eine ganz einfache Melodie spielte, und die Blüten sehr energisch wieder schloß, sowie sich während des Spielens eine Dissonanz ergab“. Die Wahrheit dieser Behauptungen wird sich ja leicht nachprüfen lassen, es fragt sich nur, ob bei uns im alten Europa die Pflanzen ebenso musikalisch sind wie in Amerika.

Kreuz und Quer

Bayreuth. In der „Augsburger Abendzeitung“ wird ein Aktenstück veröffentlicht, das dem Prozeß Beidler-Wagner eine neue Wendung gibt. Es wird darin bewiesen, daß die von Frau Beidler bestrittene Vaterschaft Hans von Bülows bei den Kindern Isolde und Eva längst festgestellt worden sei. Frau Wagner veröffentlicht das Testament Richard Wagners. Darin heißt es:

1. Die Ehe von Frau Cosima Wagner mit Richard Wagner bestehe zu Recht. Auf Beschluß des Amtsgerichts Bayreuth habe
2. als einziges Kind aus dieser Ehe Siegfried Wagner zu gelten.
3. Cosima und Siegfried teilen sich in gleiche Teile in den Nachlaß Richard Wagners.

In dem Gerichtsbeschluß, der diesem Testament die Grundlage gibt, heißt es u. a.:

In der Hinterlassenschaft des Schriftstellers und Komponisten Richard Wagner von hier erläßt das Königliche Amtsgericht Bayreuth folgenden Beschluß:

Am 13. Februar 1883 starb zu Venedig der Schriftsteller und Komponist Richard Wagner von Bayreuth. Seine Verfügungen sind dahin getroffen worden, daß lediglich Siegfried Wagner als Sohn von Richard Wagner anzusehen ist.

Aus den weiteren Feststellungen des Amtsgerichts Bayreuth vom Jahre 1883 geht hervor, daß das alleinige Recht, über das Vermögen zu bestimmen, Richard Wagner zusteht. Dieser hat ausdrücklich früher schon erklärt, daß nur Siegfried Wagner sein rechtmäßiger Sohn sei und dieser sich in das Vermögen mit seiner Mutter zu teilen habe.

Der Vertreter der Frau Beidler will sich mit dieser Eröffnung nicht zufriedengeben, sondern den Beschluß des Amtsgerichts Bayreuth in allem und jedem anfechten.

Berlin. Die von der hiesigen Kgl. Bibliothek aus Hand in Hand mit dem Vorstand des Deutschen Städtetages betriebene Sammlung alter ortseigentümlicher Weisen, zu der auch wir im vorigen Jahrgang unseres Blattes ein „Hirschlied vom Mönchshofe“ veröffentlichten, soll demnächst geschlossen und dem Kaiser unterbreitet werden, dessen Regierungsjubiläum sie veranlaßte. Diejenigen Orte, die sich noch daran beteiligen wollen, müssen daher ihre Beiträge möglichst bald an die Musikabteilung der Kgl. Bibliothek (Direktor Prof. Dr. A. Kopfermann, Berlin N W 7, Dorotheenstr. 81) abführen. Über das bisherige Ergebnis berichtet Kgl. Kammermusiker Ludwig Plaß in den Mitteilungen der Zentralstelle des Deutschen Städtetages folgendermaßen: „In der Sammlung sind bis jetzt im ganzen 249 Städte vertreten. Der Wert der einzelnen Beiträge ist sehr verschieden, etwa so wie die musikalischen Veranlagungen der deutschen Volksstämme unterschiedlich sind. Eine immerhin stattliche Reihe von Städten wußte sich die ideellen und materiellen Vorteile altüberlieferter Stadtmusikeinrichtungen zu bewahren. Einige nennen wahre Juwele musikalischer Wahrzeichen ihr eigen. Solche erscheinen wert, allgemein bekannt zu werden, auch zu Rechtfertigung und Lohn der eifrigen Mühen aller der freudigen Sammler und Einsender, die ein so ansehnliches Material zusammenbrachten. Die Mehrzahl der Beiträge läßt sich neu einrichten. Manche Musikstücke, die einst jahraus und jahrein öffentlich vom Turme im Stadthaus- und Straßendienst der Stadt- oder Ratskapelle und der Kurrendesänger, in Freud und Leid, in Friedens- und Kriegszeiten die Bürger ihres Heimatsorts erfreuten, sind in guter Ausführung auch heute und dauernd geeignet, als musikalische Wahrzeichen den Kunstsinn ihrer Stadt zu repräsentieren. Sie hatten an Schönheit verloren und drohten der Vergessenheit anheimzufallen nur zufolge Verflachung ihrer Ausführung durch Stümper“.

— Die norwegische Kolonie feierte am hundertsten Jahrestage der Einführung der norwegischen Verfassung das Andenken des 1866 in Berlin jung verstorbenen Nordraack, Komponist des von Björne Björnson gedichteten Nationalliedes: „Ja, wir lieben dieses Land“. Der Akt fand auf dem Jerusalemer Kirchhofe in der Belle-Alliance-Straße statt, wo Nordraacks Grab ein Obelisk aus norwegischem Granit ziert. Auf dem Kirchhofe liegt auch Carl Tausig begraben, für dessen Grabstein Richard Wagner die Inschrift verfaßte.

— Die Mozart-Gemeinde hielt für ihren kürzlich im 90. Lebensjahre verstorbenen Gründer Rudolph Genée in der Kgl. Hochschule für Musik eine Gedächtnisfeier ab, bei der Prof. Lasson die Festrede übernommen hatte. Der musikalische Teil bestand in Frauenchorkompositionen von Franz Schubert, die die Chorvereinigung der Mozart-Gemeinde vortrug, und Mozarts Streichquintett in G moll.

— Carl Prohaskas „Frühlingsfeier“ gelangt in der kommenden Saison unter anderen in Aachen (Busch), Berlin (Schumann), Barmen (Stronck), Essen (Abendroth) zur Aufführung.

— Eine „Suite im alten Stil“ für Violine und Klavier von Paul Ertel fand kürzlich im Berliner Tonkünstler-Verein sehr warme Aufnahme.

Buenos Aires. Die diesjährige Opernsaison wurde mit Wagners „Parsifal“ eröffnet. Sie fand im Teatro Colon bei Anwesenheit des Staatsministeriums und des Vizepräsidenten der Republik statt. Der Erfolg war stark. Die Presse bezeichnet die Aufführung als eine der besten, die außerhalb Deutschlands veranstaltet wurden.

Danzig. Als sogenannte Freilichtaufführung will die Danziger Waldspielbühne im Gutenberg-Hain in diesem Sommer Wagners „Siegfried“ herausbringen. Ob die Orchesterpartie dafür als Militärmusik arrangiert ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Andernfalls kann ja die Sache sehr heiter werden.

Darmstadt. Felix Weingartner ist zum Großherzogl. Gerneralmusikdirektor ernannt worden und wird als solcher zunächst als offizieller „künstlerisch-musikalischer Beirat“ des Großherzogs wirken, dann aber auch die Leitung der Sinfoniekonzerte der beträchtlich verstärkten Hofkapelle übernehmen und sich drittens auch mit der Einstudierung und Leitung von Opern befassen. Dem Künstler wurde als Wohnsitz ein dem Großherzoge gehörendes Haus in der Villenkolonie auf der Mathildenhöhe zur Verfügung gestellt.

Dresden. Fräulein Magdalene Seebe erhielt den Titel Kgl. Kammersängerin, Herr Fritz Vogelstrom Kgl. Kammersänger.

Koburg. Die bekannte Kammersängerin Hedwig Francillo-Kauffmann erhielt nach einem Gastspiel als Zerline in Fra Diavolo die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft sowie die Bilder des Herzogspaares mit dessen eigenhändigen Unterschriften.

Leipzig. Bossis neuestes Oratorium „Johanna d'Arc“ wird in der bevorstehenden Saison zahlreiche Aufführungen im Inland und im Ausland erleben. So bereitet die Oratorio Society in Neuyork die erste amerikanische Aufführung des Werkes vor, und in Italien, Holland, Schweiz und Österreich-Ungarn finden weitere statt.

— Die Frauenabteilung der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig veranstaltet jeden Donnerstag im Teeraum des Hauses der Frau Konzerte, in denen nur Werke weiblicher Komponisten, und zwar nur durch Damen aufgeführt werden sollen.

— Prof. Dr. Paul Klengel vollendete sein 60. Lebensjahr. Er wurde 1854 in Leipzig geboren, promovierte auf

Grund der Dissertation „Zur Ästhetik der Tonkunst" in Leipzig zum Dr. phil. 1881—1886 war er Dirigent der Euterpekonzerte in Leipzig, wirkte dann einige Jahre als Hofkapellmeister in Stuttgart und wurde 1893 Dirigent des akademischen Gesangvereins Arion in Leipzig. 1898—1902 war er Dirigent des „Liederkranzes" in Neuyork und kehrte dann nach Leipzig in seine alte Stellung zurück. Klengel erfreut sich in Leipzig als Lehrer, Dirigent und Komponist großer Beliebtheit.

— Hugo Kaun hat die Komposition seiner dritten Sinfonie (Emoll) beendet. Das Werk ist Arthur Nikisch gewidmet und erscheint Ende August im Verlage von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig.

London. Während in Amerika das „yiddische" Theater außerordentlich blüht, haben die mannigfachen Versuche, die in den letzten Jahren unternommen wurden, es auch in der englischen Hauptstadt einzubürgern, bisher keinen Erfolg gehabt. Ein schönes neues Theater, das kürzlich für yiddische Aufführungen eröffnet wurde, ist jetzt in ein Kino verwandelt worden. Bessere Erfolge wurden mit einer yiddischen Oper erzielt. Die eben abgeschlossene Spielzeit hat mit einem guten finanziellen Erfolge geendet, und die Unternehmer glauben, daß das Pavilion Theatre, das Heim der yiddischen Oper, noch zu einer wichtigen Rolle im geistigen Leben der yiddisch sprechenden Bevölkerung von East-London berufen ist.

Mannheim. Karl Zuschneid, Direktor der Hochschule für Musik in Mannheim, feiert am 29. Mai seinen 60. Geburtstag. Geboren am 29. Mai 1854 zu Oberglogau in Oberschlesien, erhielt Zuschneid seinen ersten musikalischen Unterricht von Therese Roschek, einer Tochter des gräflich Oppersdorfschen Kapellmeisters Roschek auf Schloß Oberglogau. Nach Besuch des Realgymnasiums in Neustadt (Oberschlesien) trat er in eine buchhändlerische Lehre ein, mit seinen musikalischen Neigungen auf Selbststudium angewiesen. Erst im 22. Lebensjahre wurde es ihm möglich, sich ganz der Musik zuzuwenden, er studierte mehrere Jahre am Stuttgarter Konservatorium, wo im Klavierspiel Lebert und Pruckner, in der Komposition Seyerlen und Faißt seine Lehrer waren. Seine erste Stellung fand Zuschneid in Göttingen als Assistent des akademischen Musikdirektors, Dirigent der Liedertafel und Musiklehrer am Kgl. Gymnasium. 1890 übernahm er die Leitung des Musikvereins in Minden und wurde 1897 als Dirigent des Sollerschen Musikvereins und des Männergesangvereins nach Erfurt berufen. In diesen Stellungen bewährte sich Zuschneid aufs beste als Chor- und Orchesterleiter. Mit besonderer Neigung widmete er sich daneben dem musikalischen Erziehungswesen auf den verschiedensten Gebieten. Die Vorliebe für eine umfassende musikpädagogische Tätigkeit veranlaßte ihn 1907, die Leitung der Hochschule für Musik in Mannheim zu übernehmen. Der Aufschwung, den die Hochschule seitdem genommen hat, beweist, daß Zuschneid hier am rechten Platze steht; er hat es verstanden, vortreffliche Lehrkräfte sowohl zu gewinnen als selbst vorzubilden und an seiner Anstalt einen edlen Wetteifer zur Erreichung künstlerisch würdiger Ziele unter Lehrern und Schülern anzuregen. Als Komponist ist Zuschneid kein „Moderner". Ungesucht natürlich gibt er sich im Ausdruck, und sein Streben nach Wohlklang und Melodie entspricht seiner Hinneigung zum Volkstümlichen. Unter seinen zahlreichen Männerchorkompositionen haben besonders die größeren Werke mit Orchesterbegleitung viel Anerkennung und Verbreitung gefunden, so die Kantate „Hermann der Befreier", das „Sängergebet" und die „Lenzfahrt". Für gemischten Chor schrieb Zuschneid außer a cappella-Liedern das Konzertstück „Unter den Sternen" mit Sopransolo und Orchester, eine Kantate „Die Zollern und das Reich" und eine Anzahl patriotischer Chöre. Für sein spezielles Instrument, das Klavier, hat Zuschneid zahlreiche Stücke geschrieben, die ihres meisterhaften klaviermäßigen Satzes und ihrer gesunden Melodik und Harmonik wegen geschätzt werden. Die von Zuschneid als Frucht vieljähriger Tätigkeit herausgegebenen Unterrichtswerke, vor allen die „Theoretisch-praktische Klavierschule", haben große Verbreitung gefunden. Die Hochschule in Mannheim feiert den 60. Geburtstag ihres Direktors durch ein Konzert (am 28. Mai), in welchem ausschließlich Kompositionen von Zuschneid aufgeführt werden.

München. Prof. Dr. Alfred v. Bary, der bekannte Tenor der Münchner Hofbühne, der früher der Dresdner Hofoper angehörte, war vor seinem Übergang zur Bühne als Nervenarzt tätig. Er ist jetzt zum Teil zu dieser Tätigkeit zurückgekehrt. v. Bary kündigt in Münchner Blättern an, daß er jetzt jede Woche zweimal eine Sprechstunde als Nervenarzt abhalten werde.

Neuyork. Die Oratorio Society in Neuyork führte Georg Schumanns „Ruth" zweimal mit durchschlagendem Erfolge auf. Die Zeitschrift „Musical America" schreibt darüber, „daß das Werk mit vollem Recht beanspruchen kann, das erfolgreichste moderne Oratorium zu sein, welches seit vielen Jahren in Neuyork aufgeführt worden ist".

Osnabrück. Der Musikverein in Osnabrück hat Georg Schumanns „Ruth" auf sein Programm gesetzt.

Paris. In der Großen Oper hatte die veristische Mord- und Totschlagsoper „Vendetta", Text nach einer korsischen Geschichte von Flers und Caillavet, Musik von Jean Nouguès, ihre Première. Dieses „lyrische Drama" in drei Akten dürfte sich aber trotz der brillanten Mise-en-scène nicht lange halten. Dagegen zeigte sich in der Komischen Oper eine fünfaktige komische Oper „Maruf, der Flickschuster von Kairo", Text nach Tausend und einer Nacht von Népoty, Musik von Henri Rabaud, Kapellmeister an der Großen Oper, infolge des melodiösen und echt französischen Charakters der Musik wenigstens für Paris lebensfähig.

— Druckfehler im Bericht über „Josefs Legende": In Heft 21 Seite 312 erste Spalte Zeile 7 von unten muß es statt „Motiv der Farbe" heißen: „Motiv der Starrheit".

Riga. Wie in Moskau ist auch hier die Aufführung von Wagners Parsifal durch den „Heiligen Synod" verboten. Das Werk darf in Rußland augenscheinlich nur in Petersburg gegeben werden, wo es der einflußreiche Musikmäzen Graf Scheremetjew durchsetzte.

Rom. Mandls „Hymne an die aufgehende Sonne" fand bei einer Aufführung in Rom unter Leitung von Oskar Nedbal begeisterte Aufnahme.

— Hier ist der Bibliothekar und administrative Leiter des Konservatoriums von San Pietro a Maiella in Neapel, Rocco Pagliara, gestorben. Große Verdienste hat sich Pagliara (in Castellamare di Stabia 1857 geboren) erworben durch die Hebung der handschriftlichen Schätze, die die Bibliothek des Konservatoriums enthält und aus denen namentlich eine vertiefte Kenntnis italienischer Meister wie Pergolese und Paisiello erwachsen ist. Pagliara war an der Neapeler Zeitung „Mattino" Musikreferent und hat, ohne seine Liebe für die nationale Musik je aufzugeben, der Einführung Wagners in Süditalien verständnisvoll die Wege geebnet.

Wien. Hans Hubers sechste Sinfonie wird in Wien durch die „Philharmoniker" unter Leitung von Weingartner zur Aufführung gelangen.

— Thomas Koschat ist infolge von Arterienverkalkung gestorben. Ein Sohn des Kärntnerlandes (er war am 8. August 1845 in Viktring geboren) verstand er es, der Sangesfreudigkeit seiner Heimat ansprechendsten Ausdruck zu geben, und seine Lieder (besonders „Verlassen, verlassen bin i") sind in der ganzen Welt bekannt geworden. Koschat studierte in Wien Philosophie und Naturwissenschaften, um aber bald (1867) in den Verband der Hofoper einzutreten, wo er kleinere Baßpartien sang. 1874 wurde er Domkapellsänger, 1878 Hofkapellsänger. Er schrieb zahlreiche Chöre, Quartette und Lieder. Von seinen Walzeridyllen sind die verbreitetsten die „Bauernhochzeit in Kärnten" und „Ein Sonntag auf der Alm". Auch mit Singspielen („Am Wörther See") hatte er durchschlagende Erfolge. Als Leiter des Koschat-Quintetts wurde er im In- und Ausland gefeiert.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 30. Mai, nachmittags 1/2 2 Uhr

J. S. Bach: „Kommt Seelen, dieser Tag". J. G. Schicht: „Veni, sancte spiritus". E. Rohde: „Himmlischer Tröster".

Das nächste Heft erscheint am 11. Juni; Inserate müssen spätestens Montag, den 8. Juni, eintreffen.

Soeben erschienen:

Zwei lustige Lieder
für vierstimmigen Männerchor

komponiert von

Arthur Seybold

Opus 178a. **Juchhei, kling, kling.** Partitur 80 Pf., Stimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.
Opus 179. **Rrrraus aus dem Haus.** Partitur 80 Pf., Stimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.

☞ Die Partituren stehen auf Wunsch zur Ansicht zur Verfügung.

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig



IM THEATER
oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien Preis der Originalschachtel 1 Mk.

Bekanntmachung.

Infolge Ablebens des Inhabers ist das 2. **ständige Organistenamt** an der hiesigen **St. Markuskirche** neu zu besetzen.

Der pensionsberechtigte Anfangsgehalt beträgt jährlich 1200 Mark.

Bewerbungen sind unter Beifügung der erforderlichen Zeugnisse über die **konservatoristische** und insbesondere **kirchenmusikalische** Vorbildung, eines Lebenslaufes und eines Taufzeugnisses **baldigst**

und spätestens bis zum 4. Juni d. J.

bei der unterzeichneten Kollaturbehörde einzureichen.

Chemnitz, den 20. Mai 1914. **Der Rat der Stadt Chemnitz.**
Dr. Hübschmann.

Soeben erschien in 3. Auflage:

Kinderlust am Klavier

Sammlung von Volksweisen, Liedern und Tänzen für den ersten Unterricht bearbeitet, fortschreitend geordnet und mit Fingersatz versehen

von **Betty Reinecke**

M. 1.50

Verlag von Gebr. Reinecke, Leipzig

Barcarole

für

Violine und Pianoforte

komponiert von

CARL REINECKE

Op. 281. Pr. M. 2.—.

Ein dankbares Violinstück
von mittlerer Schwierigkeit.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Altfranzösische Klaviermusik der Clavecinisten

Nach der französischen Tradition herausgegeben mit genauen Vortragszeichen und Anmerkungen versehen von

Otto Victor Maeckel

François Dandrieu, Le Caquet Mk. —.50
Claude Daquin, L'Hirondelle Mk. —.80
Jean Baptiste de Lully, Gavotte Mk. —.80
Philippe Rameau, Le Rappel des Oiseaux . . . . . . Mk. —.80
— La Triomphante . . . . Mk. —.80

A. Ruthardt schreibt im „Wegweiser durch die Klavier-Literatur": Die genau bezeichnete Ausgabe verdient alles Lob.

Die Ausgabe steht Interessenten gern zur Ansicht zu Diensten.

Verlag von **Gebrüder Reinecke**, Hof-Musikverlag, **Leipzig**.

Gewinne

der Kgl. Sächs. Landeslotterie

ev. **800000** Mk.
Prämie **300000** „
Hauptgew. **500000** „
200000 „
150000 „
100000 „ usw.

Lose: $^1/_{10}$ $^1/_5$ $^1/_2$ $^1/_1$
Mk. 5.—, 10.—, 25.—, 50.— p. Klasse

Ziehung I. Klasse **17. und 18. Juni 1914** versendet

A. Zapf, i. Fa. Georg Zapf.
Kgl. Sächs. Lotterie-Kollektion
Leipzig, Brühl 2.

Größeres lang. bestehendes Konservatorium in bedeutender Stadt

Norddeutschlands

preiswert zu verkaufen.

Offerten unter **A. 1043** befördern **Haasenstein & Vogler, Berlin.**

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle **Frankfurt a. M.**, Humboldt-Straße 19.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausg. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Zentralleitung: Berlin W 30, Luitpoldstr. 43. Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Télémaque Lambrino

Leipzig Weststr. 10III

Konzertangelegenheiten durch: Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 24

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 11. Juni 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Musikalisches von der Bugra

Trat der Musikalienverlag in der Musikpädagogischen Ausstellung, die vor drei Jahren im Feurich-Saal zu Leipzig stattfand, vorwiegend mit einem — freilich recht bedeutsamen — Sonderzweig seiner Branche selbständig hervor, so bildet er in der heurigen Leipziger Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik, der „Bugra", wo er natürlich in alle seine Seiten umfassender Weise vertreten ist, selbst wieder einen sehr wichtigen Sonderzweig der großen Halle des Buchgewerbes. Bevor wir ein paar Blicke über diesen uns hier am meisten anziehenden Teil werfen, sei jedoch erwähnt, daß man auch noch an anderen Orten der Ausstellung manches antreffen wird, was ins musikalische Gebiet einschlägt, wie etwa die Musikalienschau im Haus der Frau, die gedruckte und handschriftliche Werke, Reliquien und Bilder ausschließlich von musikalischen Frauen beherbergt, oder die Ausstellungen der ausländischen Musikverleger in den eigenen außerdeutschen Hallen, ferner die musikalischen Vorführungen im Teeraum des Hauses der Frau, die freilich die männliche Öffentlichkeit ausschließen, oder endlich die Promenadenkonzerte, die das offizielle Ausstellungsorchester des Dresdner Kapellmeisters Olsen sowie andere hiesige Zivil- und Militärkapellen bestreiten.

Es ist an sich selbstverständlich, daß Leipzig auch auf unserm musikalischen Gebiet am meisten von den deutschen Städten vertreten ist. Es bildet eben den Mittelpunkt Deutschlands nicht nur in allgemein buchhändlerischer Hinsicht, sondern auch in musikliterarischer. So nimmt es nicht wunder, daß man nicht weniger als 28 Leipziger Verleger zählt, die entweder ganze Abteilungen von der Größe eines kleinen Zimmers belegt haben oder sich darein teilen. Aber auch von auswärts sind sie gekommen; so ist Braunschweig, Magdeburg, Köln und Fulda vertreten. Von Berlin ist leider nur ein einziger Verleger herübergekommen, was man um so mehr bedauern muß, weil doch die Reichshauptstadt im Musikalienhandel gleich an der Stelle nach Leipzig zu stehen hat.

Überblickt man die ganze Musikalienschau als ein Besucher, der mit einer Unmenge von Ausstellungshallen und -abteilungen zu rechnen hat, der sich also mit Einzelheiten weniger abgeben kann, so muß man gestehen, daß die Inhaber der bekannten „Editionen" im Vorteil sind schon deshalb, weil sie ohne weiteres durch deren einheitlich farbige Ausstattung ein künstlerisches Gleichmaß in ihre Schauräume tragen können. Jedenfalls ist aber auch bei der Übersicht über die Ausstellungen der andern Verleger das kräftige Bestreben ganz deutlich ersichtlich, in der Ausstattung mit der Zeit vorwärts zu schreiten. Auf die Mannigfaltigkeit der Ausstellungsliteratur, die sich von der Partitur unzähliger Systeme bis zu den bunten Titeln des musikalischen Humors erstreckt — ein Raum ist allein dem „Theater und Humor" gewidmet —, kann hier nicht näher eingegangen werden. Doch werden wir in den nächsten Heften Gelegenheit haben, in zwangloser Folge einzelne Verlegerstände zu besprechen.

Wer der Einsicht in die reichhaltige Musikalienschau müde geworden ist, für den bietet ein stattlicher Sonderraum, der als Bibliothekszimmer eines Musikliebhabers gedacht ist, Gelegenheit zur Erholung. Hier ist auch der Ort, wo die Ausstellungsleitung den geschichtlich Interessierten zu seinem Rechte kommen lassen konnte. Alles, was mit musikalischer Übung oder mit der fabrikationstechnischen Seite der Musikpraxis in Zusammenhang steht — alte Instrumente, die Paul de Wit in Leipzig gestellt hat, alte musikalische Handschriften und Notendrucke, Musikerbilder und sonstige Reliquien —, wird hier in möglichst mannigfaltiger Weise dem Beschauer vor Augen geführt. Und wie schon im „Haus der Frau" auch ein wunderbarer „Mignon"-Klavierspielapparat aufgestellt ist, so kann man nicht weit von jenem Bibliothekszimmer in einem eigenen Saal der Firma Hupfeld deren selbstspielende Instrumente, „Phonola" und „Dea Violina", als meisterhafte Erzeugnisse moderner Technik anhören.

Etwa in der Mitte der musikalischen Schaustände ist ein hübscher Konzertsaal untergebracht. Der schöne Gedanke der unentgeltlichen Benutzung ist von Leipziger und auswärtigen Künstlern, wie deren große Nachfrage beweist, mit Freuden begrüßt worden. Zwei prächtige Blüthner-Flügel, ein Streichquartett, eine Walckersche Orgel und ein Liebigsches Kunstharmonium bilden das ständige musikalische Inventar des etwa 200 Personen fassenden, sehr schmuck gehaltenen Konzertsaales. Wir werden über einzelne der von den Künstlern oder von Verlegern im Interesse ihrer Verlagswerke veranstalteten Konzerte berichten. Das Arrangement unterliegt der bewährten Obhut der Leipziger Konzertdirektion Ernst Eulenburg.

Endlich ist dem Ausstellungsbesucher durch eine der Musikalienverlagsschau angegliederte Verkaufsstelle,

die mehrere Leipziger Musikalienhandlungen bestreiten, Gelegenheit geboten, sich dessen gleich zu versichern, was ihm von der Fülle des Geschauten als schätzenswerter dauernder Besitz gilt. „Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen.“ Das wird auch für das stattliche musikliterarische Gebiet der Bugra zutreffen.

— n —



Das 49. Tonkünstlerfest in Essen

Von **Dr. Lucian Kamieński**

Der Allgemeine Deutsche Musikverein hatte nach dem Jenaer Mißerfolge des vorigen Jahres vieles wieder gutzumachen. Man kann füglich zugeben, daß er auf seiner jüngsten Tagung, die ihn vom 22. bis 27. Mai nach dem kanonen- und musikgesegneten Essen rief, die böse Schlappe zu einem Teil wieder wettgemacht hat. Zu einem Teil nur: schon das ist viel, denn solange die Tonkünstlerfeste ihrer gegenwärtigen Tendenz huldigen, hat wohl noch niemand hier ein völlig und allgemein befriedigendes Programm erlebt. Experimente können eben nicht immer gelingen — und fesseln dennoch. Der Hauptreiz dieser Art Feste liegt ja gerade in ihrem Hasardcharakter, das wird die gründlichste Schulweisheit nicht ändern, und striche man die Spannung auf all die Launen des Zufalls hinweg, die Möglichkeit von Überraschungen, sie seien nun angenehm oder unangenehm, so wären die Tonkünstlerfeste biedere, solide, langweilige Schulmeister-, nicht Tonkünstlerfeste. Doch wie: sind wir denn gar nichts? — wirft der löbliche „Musikausschuß“ ein, der doch mit unerhörter Kraftanstrengung Tag und Nacht gemustert und gewählt hat, ehe er solch ein Festprogramm beieinander gebracht. Je nun, „gar nichts“ wäre ja wohl zuviel gesagt, „wenig“ genügt auch. Der Zufall waltet jedenfalls ziemlich frei, und das ist gerade das Lustige daran. Wenn er uns aber gar etwas Gutes beschert, so ist das natürlich noch ganz extra hübsch.

Diesmal hatte er es im großen ganzen nicht schlecht mit uns gemeint, in den ersten Tagen des Festes wenigstens: in jenen Tagen, die vor der Mitgliederversammlung am 26. Mai lagen. Und das war nun gut für den Vorstand, denn Vorwürfe der Art wie auf der Jenaer Versammlung brauchte er heuer nicht über sich ergehen zu lassen; die unangenehme Überraschung kam erst hintennach.

Vorerst kann ich von drei gewichtigen Treffern berichten, die an jenen Glückstagen gezogen wurden. Von zwei neu entdeckten Operntalenten und einer vielversprechenden sinfonischen Begabung. Rudolf Siegel ist der eine der beiden Opernmänner, und „Herr Dandolo“ heißt das Werk, das ihn am zweiten Festtage als einen anscheinend Berufenen auf dem Gebiete des heiteren Musikdramas legitimierte. Herr Dandolo, ein in Will Vespers Phiole gezeugter Homunculus, stellt den Typ des übereifrig gutmütigen Tölpels dar, der in einer Reihe heikler Situationen die alte Moral veranschaulicht: „Blinder Eifer schadet nur“. Der Scheintod eines Freundes bringt eine lustige Testamentsgeschichte in Schwung, Dandolo eilt mit dem Testament des Totgeglaubten zu dessen Frau, überstürzt aus purem Helfensdrang die Eröffnung und gerät durch das Übersehen einer verhängnisvollen Klausel zuletzt gar durch das Wiedererscheinen des Totgeglaubten in schlimme Not. Daß das Buch eine ethische, freundlich satirische Grundidee hat, daß es diesen Faden ohne allzuviele Abstecher verfolgt (nur eine erotische Nebenhandlung darf natürlich nicht fehlen), ist schön und fein. Einige Längen des ersten Aktes wird ein gewandter Regisseur zu beheben wissen, kaum aber eine gewisse unanschauliche Literalität der Exposition, die es einem erschwert, überhaupt in den Sinn der Handlung sogleich einzudringen. Auch Siegels Musik hat hier vom Texte aus einige Löcher abbekommen; sowie indessen in den beiden übrigen Akten die Handlung flott und gedrängt vorwärtsschreitet, kommt auch der Komponist derart in Fluß, daß man sich sagen muß: hier spricht ein überaus glückliches Bühnentalent, ein Talent just auf dem Gebiete der komischen Oper, auf dem wir längst schon sehnlichst nach einem neuen Propheten ausschauen. Siegel ist ein fein gebildeter Musiker; seine Partitur steckt voller Feinheiten, geistreicher Nachahmungen, Kanons und anderer Freuden für den Fachmann, die Ensembles haben Hand und Fuß, das Klangwesen des kleinen, ohne Posaunen geschriebenen Orchesters ist reich und charakteristisch. Dazu nun eine fruchtbare melodische Ader, die namentlich bei lyrischen Episoden reichlich fließt, recht munter aber auch im humoristischen, übrigens hier und dort noch Anleihen macht; eine treffende Charakterisierungsgabe, die die Figuren des Spiels zwar noch nicht geradezu umreißt, wohl aber ihre Temperamente oft schon in einer Weise trifft, die für die Zukunft das beste verspricht: und ein Werk ist zustande gekommen, das, ohne auf reife Abrundung Anspruch machen zu können, doch als Stapellauf eines kräftigen Talents ernste Beachtung verdient.

Volkmar Andreae ist der zweite Operndebütant. Seine Muse ist im Gegensatz zu der Siegelschen die tragische. „Ratcliff“, das zwiefach schon erfolglos vertonte Heinesche Buch, erkor er sich zum Vorwurf; und die tönende Sprache, das jugendlich drangvolle Pathos der Dichtung zündeten in ihm. Seine Musik ist, man merkt's, seiner Seele entströmt; mächtig ist ihr Schwung, stark und warm ihr Affekt, und gern läßt man sich von den Wogen blühenden Orchesterklanges und beredter Melodien über die vier Schauerbilder dahintragen. Auch dies Werk ist naturgemäß kein Ende, sondern ein Anfang. Das Opernhandwerk lernt sich halt nicht am grünen Tisch. Daß aber Andreae den Beruf zu musikdramatischem Schaffen in sich trägt, ist mir völlig sicher. Ja ich wüßte ebensowenig wie bei Siegel aus der jüngsten Vergangenheit ein Werk derselben Gattung, das mich ähnlich stark gefesselt hätte. Und ich für mein Teil bin entschieden der Meinung, daß unsere Bühnen es im einen wie im andern Falle nicht bei diesem einmaligen Experiment bewenden lassen dürften.

Der dritte Tonsetzer, den man als Gewinn des Festes verzeichnen möchte, nennt sich Heinz Tiessen und trat mit einer einsätzigen Sinfonie „Stirb und werde“ vor das Forum. Ein eigenartiger Grübler ist das, dem der Kopf noch voller von Philosophie sitzt als das Herz von Musik. Entwirft sich da ein philosophisches Gerüst, in das unerbittlich eine Sinfonie hinein muß. Es ginge auch eine hinein, nur nicht die, die er heute sich abzuringen vermag. Wenn jedoch nicht alles trügt, be-

sitzt er alle Chancen, um dereinst seine hochgespannten künstlerischen Absichten bedeutend zu verwirklichen: es lebt etwas ganz Besonderes, nicht Alltägliches in seinem Stil, und die erste Hälfte der dreiviertelstündigen Sinfonie fesselt durch dies Eigne wie durch einen lebendigen Schwung, der für die Weiterentwicklung Tiessens von einer spintisierenden zu einer Temperamentskunst die schönsten Hoffnungen erweckt.

Diese drei voran. Was nun folgt, ist die übliche lange Reihe von mehr oder weniger freundlichen Mittelmäßigkeiten. Mit Orchesterwerken kamen Th. Huber-Anderach, Julius Kopsch, Hermann Unger, Gottfried Rüdinger, Franz Schmidt. Eine gewisse Liebenswürdigkeit führt davon Unger in einem Notturnosatze „Erotikon" ins Feld, Rüdinger ein beschränktes, hübsches Genretalent, Schmidt, kein andrer als der vielgenannte „Notre-Dame"-Schmidt, einen umfangreichen handwerklichen Apparat und eine immerhin respektable Literaturkenntnis. Emile R. Blanchet hat es in löblichem Bestreben wieder einmal mit den Problemen des Klavier- und Orchesterstils aufgenommen; er versucht's in den Fußstapfen der Franzosen, leider ohne Erfolg. Orchesterlieder steuerten Otto Naumann und Walter Braunfels bei, jener eine ziemlich tragisch verlaufende Ballade, dieser drei lyrische Gesänge, die sich pietätvoll an berühmte Vorbilder anlehnen. Eine Dithyrambe für Doppelchor und großes Orchester von Othmar Schoeck kann sich nicht genug tun mit der Wiederholung eines kurzen Goetheschen Verses, ohne irgendwelche Berechtigung dazu zu erweisen; hier oder nie war die Gelegenheit gegeben zu zeigen, daß auch heute noch einer eine ehrliche, straffe Doppelfuge schreiben kann — w e n n er's nämlich kann.

Als ein Besonderer war der Liederkomponist Ludwig Rottenberg signalisiert worden, und eine Stunde lang hatte man Muße, dieses Signalement nachzuprüfen. Ein besonderer Fall ist Rottenberg schon. Denn wenn ein Musiker als Fünfziger erst seine schöpferische Ader entdeckt, so ist das eben ein besonderer Fall. Ein Urteil über die künstlerischen Qualitäten seiner Werke ist damit indessen nicht ausgesprochen. Es ließ sich voraussehen: die Kinder dieser späten Muse sind anämisch und blaß, es sind Nervenbündelchen, manche mit ausdrucksvollen, großen Augen — die meisten aber mit verkümmerten, verwachsenen Gliedern. Sind auch feine, durchgeistigte Stücklein dabei: die zweistimmige „geheimnisvolle Flöte" etwa, der Text natürlich chinesischer Herkunft, ist ein apartes Kabinettlied; demgegenüber deutet jedoch eine Mißgeburt wie das „Lied der Schwermut" aus Nietzsches „Zarathustra" auf völlige Sterilität besagter Ader. Mit Rottenberg ist's also auch nichts. Emil Mattiesen, ein junger Balladenkomponist, hat da doch wenigstens eine gewisse urwüchsige Bardenkraft, ob auch seine „Lenore", ein Bastard von Löwe und Wolf, an sich noch ein Unding ist. Ein Op. 1 kann immer noch mildernde Umstände beanspruchen. Die wird man auch einem Erstling Walter Schultheß, einem Heft Klaviervariationen zubilligen, die eine nicht ungewandte Schülerarbeit darstellen. Freundlichen Beifalls sicher konnten noch der munter-derbe Musikant Josef Haas mit einer Violinsuite in sechs fingerlangen Sätzen und Erwin Lendvai mit einigen japanisierenden Frauenchören im Rahmen der Kammerkonzerte auftreten. Und leider konnt' es auch ein „Komponist", der mit einem dreiviertel Stunden langen Herumgetaste auf der Orgel, auch ein unglaubliches Altsolo steckt mittendrin, den Tiefpunkt des diesjährigen Tonkünstlerfestes bezeichnete. Das Publikum antwortete auf das merkwürdige Erlebnis mit selten einmütigem Zischen — von diesem Zischen mag auch der Musikausschuß einen Teil auf sein Konto schreiben. Muß man angesichts einer derartigen Blöße nicht auf die seltsamsten Vermutungen über die Tätigkeit dieser Herren kommen?

Die hohe Stufe, auf der die E s s e n e r M u s i k p f l e g e dank der großzügigen Fürsorge der Stadt, dem Interesse hochgesinnter Bürger und der Tüchtigkeit der führenden Musiker seit Jahren notorisch steht, gab von vornhinein die Gewähr für gute Aufführungen. Die gehegten Erwartungen wurden in keiner Weise getäuscht. Hermann Abendroth, der Essener städtische Musikdirektor, führte das vorzügliche städtische Orchester als Festdirigent mit ruhiger, an rechter Stelle feuriger Feldherrnkraft zu einer Reihe von Siegen, leitete auch die Aufführung der Siegelschen Oper am Essener Stadttheater mit glücklichstem Gelingen. Neben einigen anderen Komponisten trat auch S. v. Hausegger als Dirigent in Tätigkeit, um mit der ihm eigenen Plastik seine bereits bekannte „Natur-Sinfonie" zu erneutem Erfolge zu bringen; denn diese Sinfonie und das nicht minder bekannte „Festliche Präludium" von Strauß sind noch als Konzessionsfremdlinge im Festprogramm anzuführen.

Geradezu überraschend fiel die vom Stadttheater des benachbarten D u i s b u r g gegebene Aufführung des „Ratcliff" aus: eine so prachtvolle Versinnlichung der Andreaeschen Partitur, wie man sie hier unter der Führung des Düsseldorfers Alfred Fröhlich erlebte, hatten wohl die wenigsten erwartet.

Der E s s e n e r g e m i s c h t e C h o r hatte recht ungünstige Gelegenheiten, seine etwaigen Vorzüge zu zeigen; trotz der Unsangbarkeit auch seiner Vorlagen erwies hingegen der von G. E. Obsner geleitete Frauenchor sich im Besitze einer respektablen Kultur. Von den zahlreichen S o l i s t e n möchte Therese Schnabel an die erste Stelle gehören, die eine Gruppe Rottenbergscher Lieder, von Artur Schnabel begleitet, mit solcher Empfindungskraft durchtränkte, daß man darüber schier die Armut der Stücke an sich vergaß. Des weiteren wirkten mit: Eva Bruhn, Herta Dehmlow, Einar Forchhammer, Anton Sistermans, Hans Vaterhaus als Sänger, Alexander Kosman-Essen als Geiger, Carl Friedberg, P. O. Möckel, W. Meyer-Radon, der Komponist Blanchet als Klavierspieler und Karl Straube als Organist.



Richard Strauß

Zum 50. Geburtstage
(geb. 11. Juni 1864)

Von **Dr. Edgar Istel**

Der 50. Geburtstag eines Künstlers zeigt deutlich, wie die Mitwelt den Lebenden schätzt, der 100., wie die Nachwelt den Toten ehrt. Richard Strauß, der nun auch diesen Markstein seines Lebens erreicht hat, wird sich über die Mitwelt nicht beklagen können: sie hat ihm sehr früh und reichlicher, als es sonst wohl einem Musiker gegenüber geschieht — wie haben die großen Meister der Vergangenheit um Anerkennung ringen müssen! — weder Ruhm noch Gold versagt, und wenn Strauß an

diesem Jubeltage ein Gefühl beschleichen wird, das nicht ganz festlicher Art ist, so mag es wohl das sein, das Schiller im „Ring des Polykrates" mit ewigen Worten vom Neid der Götter kündet. Mag auch der lebende Strauß noch höher auf der Laufbahn des Ruhmes steigen — es ist allerdings kaum möglich, denn er ist zweifellos der berühmteste ernste Komponist der Gegenwart —, so mag er sich in stillen Stunden wohl manchmal fragen, ob das, was er geschaffen, auch ebenso von der Nachwelt gewürdigt werden mag.

Mancherlei Zeichen lassen darauf schließen, daß dem nicht so ist: fast alle neueren Werke Straußens sind zur „Sensation" geworden, und das ist das Schlimmste, was einem ernsthaften Künstler geschehen kann. Liegt es doch im Wesen der Sensation, daß ihr Gegenstand ebenso rasch der Vergessenheit anheimfällt, wie er ehedem blitzschnell in die Gunst der leicht erregbaren Menge kam. So muß der Schöpfer dieser Sensationen immer wieder aufs neue die Jagd nach dem Niedagewesenen beginnen, und dies ist der Fluch, der seit den ganz großen Erfolgen des Meisters auf seinem Schaffen liegt.

Es ist schade darum. Denn der Strauß, der unbekümmert um Tageserfolg und Mode nur dem Gebot seines Genius folgte, er war ein großer und liebenswerter Künstler, daß alle die, die damals seinem Schaffen zujauchzten, nur mit Bedauern seiner weiteren künstlerischen Entwicklung, die mit so unerhörten äußeren und materiellen Erfolgen verknüpft war, zusehen konnten. Wenn etwas von Strauß noch am 100. Geburtstage übrig sein sollte, so sind es gewiß seine Werke aus der Epoche, da er Meisterwerke vom Schlage des genialen „Eulenspiegel", des berückenden „Don Juan" und der atemversetzenden Tondichtung „Tod und Verklärung" schrieb. Diese Werke und die besten Straußschen Lieder werden so rasch wohl nicht der Vergessenheit anheimfallen. Daß dagegen über den Dramatiker Strauß die Zeit hinwegschreiten wird, trotz der momentanen Sensationserfolge „Salome", „Elektra" und „Rosenkavalier", denen sich der schlechtverhüllte Mißerfolg der stillosen „Ariadne" anschloß, so daß Strauß kurz entschlossen zum Ballett abschwenkte, — darüber dürfte unter Urteilsfähigen wenig Zweifel herrschen. Als Monumente einer Zeit, der jedes gesunde musikalische Stilempfinden abhanden kam, als Zeugnisse der gewaltigen technischen Meisterschaft ihres Autors werden diese Partituren sicher noch lange ein interessantes Studienobjekt bilden; von der Bühne aber werden sie — mit Ausnahme vielleicht von Salome — schon ihrer im tieferen Sinne undramatischen Textbücher halber verschwinden, ganz abgesehen davon, daß auf die Dauer den Sängern die ihnen zugewiesenen Aufgaben wenig liegen dürften.

Erklärlich wird die eigentümliche Straußsche Entwicklung aus der Tatsache eines zweimaligen auffälligen Frontwechsels. In München geboren als Sohn des hervorragenden Waldhornbläsers Franz Strauß — übrigens eines leidenschaftlichen Gegners Rich. Wagners — und einer Tochter des bekannten Bierbrauers Pschorr, genoß Richard Strauß zunächst eine absolut konservative musikalische Erziehung, bis Alexander Ritter ihn den Idealen der „Norddeutschen Schule" gewann und Strauß mit plötzlicher Schwenkung zu den extremsten Fortschrittlern überging, die damals sich an Franz Liszts und Richard Wagners Schaffen anschlossen. Nun entwickelte sich Strauß zu jenem blendenden Orchestertechniker und Koloristen, als der er einzig in der Gegenwart dasteht, zunächst noch mehr idealistisch, dann aber ebenso plötzlich mit starker Neigung zur Sensation („Also sprach Zarathustra") und Selbstglorifizierung („Heldenleben", Domestica"). Schließlich ergriff Strauß, der mit seinen Erstlingsopern „Guntram" und „Feuersnot" keine sehr bedeutsamen Erfolge errungen hatte, mit „Salome" einen „aktuellen Stoff", der ihn auf den Gipfel seiner Erfolge trug.

Das äußere Leben Straußens ist im Gegensatz zu dem dramatischen Schicksal Wagners ziemlich einförmig: Er wirkte als Kapellmeister in Meiningen, München und Weimar, dann nochmals in München bis 1898 und seitdem in Berlin, wo er gegenwärtig noch unter dem Titel eines Kgl. Generalmusikdirektors die vornehmste Stellung einnimmt. An äußeren Ehrungen, Titeln und Orden hat es ihm nie gefehlt, so daß er, der mit der früheren Opernsängerin Pauline de Ahna verheiratet ist und einen Sohn hat, sich in mancher Hinsicht als Götterliebling betrachten darf. Vom Publikum, besonders in Berlin, verwöhnt, darf Strauß somit von der Höhe seines Lebens mit Befriedigung auf eine arbeits- und erfolgreiche Laufbahn zurückblicken, und auch diejenigen, die aus künstlerischen Gründen in den allgemeinen Jubel nicht einzustimmen vermögen, diejenigen, die nur die besten Werke des Meisters zu schätzen vermögen, sie werden dem großen Könner, dem stets auch die Gegner anregenden Feuergeist und nicht zuletzt dem liebenswürdigen, schlichten Menschen ihren herzlichsten Glückwunsch nicht vorenthalten wollen.



Friedrich Heinrich Himmel

(Ein Gedenkblatt zu seinem 100. Todestage, 8. Juni)

Von **Dr. Adolph Kohut**

Kein großer, kein unsterblicher und vor allem kein epochemachender Schöpfer auf dem Gebiete der Tonkunst, aber doch immer ein hochbegabter und namentlich für die musikalischen Zustände seiner Zeit sehr bedeutender Musiker war der am 20. November 1765 in Treuenbriezen geborene und am 8. Juni 1814 in Berlin verstorbene Klavierspieler, Komponist und Kapellmeister Friedrich Heinrich Himmel. Von seinen zahlreichen Opern, Liedern, Oratorien, Kantaten, Instrumentalwerken usw. leben heutzutage nur noch einige wenige Lieder im Konzertsaale fort, während seine übrigen Schöpfungen längst im Strom der Zeit untergetaucht sind. Und dennoch verdiente er wohl nicht jene geringschätzige Kritik, die namentlich Beethoven über ihn gefällt hat. Wenige sind berufen und auserwählt, und mit dem Maßstab des alles überragenden Genies eines Beethoven gemessen erscheint er natürlich nur als ein Tondichter zweiter Klasse. Doch wachsen die Genies nicht wie Pilze aus der Erde hervor. Die Talent- und Verdienstvollen, die sich ehrlich bemüht, dürfen gleichfalls Anspruch auf Beachtung und Anerkennung seitens der Nachwelt machen. Und zu diesen zählt auch Friedrich Heinrich Himmel.

Ursprünglich wollte er Theologie studieren und begab sich zu diesem Zweck nach Halle. Doch das musikalische Talent regte sich frühzeitig bei ihm. Namentlich hatte er eine große Fertigkeit im Klavierspiel. Zufällig hörte König Friedrich Wilhelm II. sein elegantes und doch keineswegs oberflächliches Klavierspiel und ließ den

jungen Mann auffordern, sich zum Musiker auszubilden, wozu er ihm ein beträchtliches Jahresgehalt aussetzte. Mit Freuden nahm unser Musiker diesen Antrag an. Er begab sich zuvörderst nach Dresden, wo er unter der Leitung J. G. Naumanns den Kontrapunkt studierte und die Technik der Komposition kennen lernte. 1792 reiste er nach Berlin und führte am 14. März dort bei Hofe sein Oratorium „Isacco figura del Redentore", Text von Metastasio, auf, das den lebhaften Beifall des Königs erntete. Dieser ernannte seinen Günstling mit einem Jahresgehalt von 100 Friedrichsdor zum Kammerkomponisten und gewährte ihm die Mittel zu einer Reise nach Italien, um sich dort in der Musik noch mehr zu vervollkommnen. In Venedig und Neapel, wo er sich dann einige Zeit aufhielt, komponierte er mehrere Opern, so z. B. „Semiramide", Text nach Voltaire (1794 zum Geburtstag des Königs von Neapel und am 12. Juni daselbst gegeben), sowie „Il primo navigatore" (1794 am Theater Fenize in Venedig aufgeführt). Nach Johann Friedrich Reichardts Abgang als erster Kapellmeister an der Berliner Kgl. Oper ernannte ihn der Monarch zu dessen Nachfolger.

1795 begann er seine Tätigkeit mit der Leitung eines Konzerts zum Besten der Abgebrannten zu Potsdam. Der König wandte ihm sein volles Vertrauen zu und drückte ihm bei vielen Anlässen die Beweise seiner Gnade aus. Auch Friedrich Wilhelm III. bestätigte ihn in seinem Amte und war ihm allezeit gewogen. Anläßlich der Thronbesteigung dieses Herrschers komponierte er ein Tedeum. Hierauf trat er eine Kunstreise nach dem Ausland an. Besonders gefiel er als Klaviervirtuose in Petersburg, wo er einen ganzen Winter über blieb und unter anderem seine Oper „Alessandro", für die er 6000 Rubel erhielt, in Szene gehen ließ. 1799 verweilte er in Riga und kehrte dann über Stockholm nach Berlin zurück. Später unternahm er noch Kunstreisen nach Paris, London und Wien.

Die Kritiker jener Zeit rühmen seine Virtuosität im Klavierspiel sowie seine angenehme und flotte Vortragsweise. Wie schon erwähnt, hatte allerdings Beethoven keine besonders günstige Meinung von ihm; denn als er 1796 nach Berlin kam und dort die Bekanntschaft Himmels machte, soll er sich dahin geäußert haben, „er besitze ein ganz artiges Talent, weiter aber nichts. Sein Klavierspiel sei zwar angenehm, aber nicht mit dem des Prinzen Louis Ferdinand zu vergleichen". Dieser letztere (bekanntlich ein Neffe Friedrichs des Großen, gefallen in der Schlacht bei Saalfeld 1806) war allerdings ein hochbegabter Klavierkünstler sowie ein schöpferischer Musiker, wie man dies aus den zahlreichen von ihm hinterlassenen Werken für Kammermusik, insbesondere aus zwei Klavierquartetten Op. 5 und 6 erkennen kann.

Über den persönlichen und literarischen Verkehr des jungen Beethoven mit dem Berliner Hofkapellmeister Himmel sind allerlei mehr oder weniger belustigende Anekdoten vorhanden, die, wenn vielleicht auch nicht wahr, so doch gut erfunden sind. Hier nur eine davon: Beide gingen einmal unter den Linden spazieren und traten in das Jagorsche Café ein. Ein edler künstlerischer Wettstreit entspann sich zwischen beiden. Beethoven phantasiert in seiner gewaltigen und hinreißenden Art, und auch Himmel phantasiert. Natürlich will er zeigen, was er leisten kann, und strengt sich daher besonders an. Nach längerer Zeit unterbricht ihn sein großer Bruder in Apoll ungeduldig und fragt ihn: „Aber lieber Himmel, wann werden Sie denn endlich einmal ordentlich anfangen?" Man kann sich das Gesicht des Angeredeten vorstellen.

Daß, wie gesagt, ein solches pianistisches Genie wie Beethoven einen Himmel und überhaupt alle Klaviervirtuosen in den Schatten stellen mußte, liegt auf der Hand. Seine Improvisationen wirkten so mächtig auf die Zuhörer, daß neben dem Titanen die übrigen nur als Pygmäen erschienen. Und dennoch war die Kritik zu jener Zeit noch keineswegs so einstimmig im Urteil über den Klaviervirtuosen und Pianisten Beethoven wie heutzutage. Selbst das damalige tonangebende musikalische Blatt Deutschlands, die „Allgemeine Musikalische Zeitung", hat im Jahre 1799 bei Besprechung der Salieri gewidmeten Beethovenschen Violinsonate Op. 12 das nachstehende, heute urkomisch berührende Urteil über sie abgegeben: „Recensent, der bisher die Claviersachen des Verfassers nicht kannte, muß, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigenen, mit seltsamen Schwierigkeiten überladenen Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, daß ihm bei dem wirklich fleißigen und angestrengten Spielen derselben zu Mute war, wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte, und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang: aber was ist das für ein bizarrer, mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt, und immerfort gelehrt, und keine Natur, kein Gesang! Ja, wenn man es genau nimmt, so ist's auch nur gelehrte Masse, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltner Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, daß man alle Geduld und Freude dabei verliert . . . Unterdeß soll diese Arbeit nicht weggeworfen werden . . . Wenn Herr van Beethoven sich nur mehr selbst verleugnen und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bei seinem Talente und Fleiß uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so außerordentlich mächtig zu sein scheint". Nicht besser erging es in derselben Zeitung den Streichquartetten Op. 18, von denen gesagt wird, „daß sie mehr Sensation durch das Bizarre, Humoristische und Gesuchte in der Ausführung, als durch das Angenehme und Ungezwungene erregen werden, und daher nur von denjenigen, welche mit dem Compositeur hierin sympathisieren, Beifall erhalten". Beethoven ließ sich natürlich durch Kritiken dieser Art nicht irre machen und schrieb an seinen Verleger Hofmeister: „Was die L . . . O . . . betrifft" — Schindler ergänzt hier „Leipziger Ochsen" —, „so lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, so wie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie vom Apoll bestimmt ist".

Zahlreich sind die Oratorien und Kantaten, die Himmel zu Ehren des Königs und der Königin sowie bei vielen patriotischen Anlässen schrieb. Aus der Fülle derselben seien hier nur einige wenige hervorgehoben: „Musique champêtre", executée à Pyrmont à l'occasion d'une fête donné à S. Maj. le Roi de Prusse, le 14 Juill. 1797 ded. à S. A. Msgr. le Prince le Zoubow, Cant. m. Orchester: „Pour un Roi de son peuple" (autogr. Part. R. Bibl.),

„Hessens Söhne und Preußens Töchter", Festges. von Wiesiger, 13. Februar 1797, ded. I. K. H. der Prinzessin Auguste v. Pr. und Sr. D. dem Erbprinzen von Hessen am Tage der Vermählung (Part. in Abschrift ebenda), „Tedeum laudamus" für 4 Sgst. mit Orchester, zur Huldigung Friedrich Wilhelms III. komp. und am 8. Juli 1798 in Berlin aufgeführt, „Die Wanderer", Kant. dem verwaisten Geburtstage der unvergeßlichen Königin Luise, v. Tiedge und Himmel: „Wir nahen uns dem hehren Throne", Cmoll für 4 Sgst. mit Orchester, Sr. Maj. dem Könige Friedrich Wilhelm III. ded. 9. März 1811 (autogr. Part. K. Bibl.).

Von allen den ernsten und komischen Opern sowie Operetten Himmels hat sich nur die dreiaktige Operette nach dem französischen Vaudeville von Kotzebue „Fanchon das Leiermädchen" auf dem Repertoire erhalten. Sie wurde zunächst am 16. Mai 1804 am Berliner Kgl. Nationaltheater aufgeführt und unzählige Male gegeben. Sie machte eine Triumphreise über alle Bühnen Deutschlands und des Auslandes. Von seinen übrigen Opern, die jedenfalls Zeugnis von dem Kompositionstalent und der Begabung des Meisters für dramatische Musik ablegen, mögen hier noch einige genannt werden: „Vasco de Gama", dreiaktige tragische Oper, zuerst gegeben am 12. Januar 1801 am Berliner Kgl. Opernhaus, das Liederspiel in einem Akte „Frohsinn und Schwärmerei", zuerst am 9. März 1801 am Kgl. Nationaltheater aufgeführt. Das darin befindliche Lied „Als mein Leben voll Blumen hing" wurde volkstümlich. Die Zauberoper „Die Sylphen" ging zuerst am 14. April 1806 in Szene. Das vieraktige komische Singspiel „Der Kobold" wurde zuerst in Wien, dann am 23. März 1814 auch in Berlin aufgeführt.

Am bekanntesten und berühmtesten wurde Himmel durch seine zahlreichen Lieder, von denen einige, wie „Es kann ja nicht immer so bleiben", „An Alexis", „Beglückt, beglückt, wer die Geliebte findet", „Hebe sich in sanfter Feier", „Mir auch war ein Leben aufgegangen" usw., sich noch teilweise heute erhalten haben. Viel wurden zu Himmels Zeiten und auch noch später die nachstehenden Lieder gesungen: „Hold Fräulein", „Minnelied an die Freude", „Lieben und in Liebe leben", „Ein Liedchen von Liebe", „Wir sind die Könige der Welt", „Nie ach nie", Wiegenlied der Königin von Preußen bei Gelegenheit der glücklichen Entbindung vom 24. Juli 1798 (es war die Prinzessin Charlotte, spätere Kaiserin Alexandra von Rußland), „Wir preisen dich mit Herzlichkeit", „Das Leben, Bruder, ist nur Reise", „Groß ist der Herr", „Sei willkommen frohe Stunde" (mit Chor), „6 deutsche Lieder mit Begleitung des Flügels", „Gesänge aus Urania" von Tiedge, „Dankgebet nach dem Kirchgange der Königin Luise von Preußen", „Deutsche Lieder" (Kurlands Söhnen und Töchtern gewidmet), „Lieder von Goethe" (der Königin Luise gewidmet), „Die Blume und der Schmetterling", „Kriegslieder der Deutschen" (dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm gewidmet), „Reiterlied von Körner", „Es gibt kein schön'res Fest auf Erden" usw.

Auch als Instrumentalmusiker nimmt er einen geachteten Platz ein. Hier sind besonders zu nennen: seine 20 Variationen für Klavier (1792), seine große Sonate (1799), Märsche für Pianoforte (1801), Air de Matelots, Variationen für Pianoforte und Violine, Konzert für Pianoforte, Favoritwalzer, der Königin Luise von Preußen gewidmet. „Quadrille de la reine" für Pianoforte, zwei Sinfonien für Orchester usw.

Die Berliner Kgl. Oper ehrte ihren verstorbenen Kapellmeister in würdiger Weise. Gerade am Tage seines Todes wurde „Fanchon" aufgeführt. Am Schlusse der Vorstellung erschien eine weibliche Gestalt, Frau Gesperstaedt, in tiefer Trauer im Hintergrund der Bühne und reichte gegen das Ende des Rundgesanges der sich nahenden Fanchon (Fräulein Eunecke) eine mit Trauerflor umwundene Lyra, worauf letztere ein von C. Herklotz verfaßtes Gedicht zu Ehren des Dahingegangenen vortrug.

Es wird interessieren, einige Urteile der fachgenössischen Presse jener Zeit über einige musikalische Werke Himmels kennen zu lernen. So heißt es z. B. in dem bedeutendsten und verbreitetsten musikalischen Blatt jener Tage, der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (Nr. 24 vom 12. Juni 1811), bei der Besprechung der Kompositionen Himmels „Ossian an die untergehende Sonne, nach Herders Übersetzungen mit Begleitung des Pianoforte und einer Violine" und „Die Unschuld, von Michler, für Gesang und Pianoforte" u. a. also: „Herr Kapellmeister Himmel besitzt einen gewissen Kreis Lieblingsmelodien, Lieblingswendungen der Harmonie und Lieblingsfiguren der Begleitung, die vornämlich in seiner angenehmen Fanchon gesammelt stehen. In diesen bewegt er sich, mit weniger oder mehr Abwechslung und Modification, immer wieder: Aber man muß gestehen, diese Lieblingsmelodien, Wendungen und Figuren sind gut, werden mit Geschick und Geschmack angebracht und sind zugleich Lieblingsmelodien, Wendungen und Figuren der jetzigen zahlreichen Liebhaberwelt. Diese finden sich dann auch in den genannten beiden kleinen Werkchen; darum wird es diesen an Beifall so wenig als den früheren ähnlichen fehlen, und sie sind dieses Beifalls auch gar nicht unwürdig.

In Nr. 1 nimmt der Komponist, wie es der Text verlangte, einen ernsten Gang und bei aller Einfachheit eine gewisse Würde, auch einige Wendungen der Harmonie und Begleitung an, welche er noch nicht zu oft gebraucht hat: der Effekt ist aber weit weniger in die zuweilen sogar etwas monotone Singstimme, als in die figurierte und (wahrscheinlich um an Ossian zu erinnern) harfenartige Begleitung des Pianoforte gelegt; doch wird dieser beabsichtigte Effekt guter Verbindung der Violine und des Gesanges mit dieser Begleitung im Ganzen wirklich erreicht".

Was die Komposition „Unschuld" betrifft, hebt der Rezensent hervor, daß Himmel sich vortrefflich darauf verstehe, für die Singstimme zu schreiben.

Ein glühender Verehrer des Herrscherhauses, trug er in Kantaten und Oratorien ein Scherflein dazu bei, die Liebe zu dem Königspaar in dem Herzen des damals vielgeprüften preußischen Volkes zu erhöhen. Sehr gefiel namentlich seine dem Andenken der Königin Luise gewidmete Kantate „Die Wanderer". Als am 9. März 1811 dieses weihevolle Musikwerk im Kgl. Opernhause aufgeführt wurde, schrieb die „Allgemeine Musikalische Zeitung" (Nr. 13 vom 27. März 1811) darüber u. a.:

„Am 9. wurde im Opernhause zum Besten der Luisenstiftung (der am Sterbetage der Unvergeßlichen, den 19. Juli d. J. zu eröffnenden Bildungs-Anstalt für weibliche Erzieherinnen, und des Luisenstiftes für Kinder dürftiger Zivilpersonen 1807 gegründet), unter der Direktion des Komponisten, des Herrn Kapellmeister Himmel, aufgeführt: die Wanderer — eine Cantate, dem verwaisten Geburtstage der Königin Luise gewidmet, von Tiedge.

Die Idee des Gedichts ist sehr einfach, ansprechend und angenehm. Aus fernem Lande, in das die Nachricht vom Tode der Königin noch nicht gedrungen ist, wandern mehrere gute Menschen zur Feier des Geburtstages der Allgeliebten. Sie finden sie nicht mehr unter den Lebenden. Die frohe Feier verwandelt sich daher in ein wehmütiges Todtenopfer. Die Composition war dem Inhalte vollkommen angemessen: ohne Aufwand, herzlich und tief eingreifend, und ward von Dem. Schmalz, Mad. Lanz, Herrn Eunicke und Herrn Gern zur allgemeinen Zufriedenheit der zahlreichen Versammlung executirt".

Beim Ableben Himmels widmete ihm das eben genannte Blatt einen sehr warmen Nachruf, der sich bei aller Objektivität durch die lebhafte Anerkennung auszeichnet, die hier dem Tonkünstler zuteil geworden ist. So heißt es in Nr. 26 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 29. Juni 1814 u. a.: „An ihm verliert die musikalische Welt einen der talentvollsten, beliebtesten, in gewissen Fächern wahrhaft verdienten Komponisten, und einen vorzüglichen Virtuosen auf dem Pianoforte. Seine herrliche Gabe, besonders für zarte und schöne Melodien, legte er bekanntlich in einer bedeutenden Anzahl seiner vielen Lieder und ähnlichen Gesängen (z. B. in der Fanchon, der Urania) aufs gefälligste an den Tag, und diese werden ihn bei denen, welche diese Stücke kennen und jenen Vorzug zu schätzen wissen, noch lange in wertem Andenken erhalten. Seine größeren Werke, besonders seine Opern, Vasco de Gama und die Sylphen, doch auch einige Psalmen, Messen, Cantaten u. dergl. verdienen mehr Teilnahme, als sie gefunden zu haben scheinen, wenigstens um mancher ausgezeichneten Schönheiten des Einzelnen willen. . . . Als Mensch, als Gesellschafter usw. ist er den Lesern von seinen vielen Reisen und zahlreichen Verbindungen mannigfaltiger Art wohl bekannt".



Das dritte Leipziger Bach-Fest

Von Dr. Max Unger

Kein einsichtsvoller Musiker hat wohl den vor mehreren Jahren begründeten, alle zwei Jahre abzuhaltenden Leipziger Bach-Festen die Berechtigung absprechen können. Es war nur zu verwundern, daß man, da doch die gerechtere Würdigung des in seiner Größe freilich immer noch unbegreiflichen Meisters bereits vor der Mitte des vergangenen Jahrhunderts einsetzte, nicht schon früher den schönen Gedanken faßte, sein Gedächtnis an der langjährigen Stätte seines Leipziger Wirkens, der Thomaskirche, zu ehren und das Verständnis für seine Werke durch Aufführungen größeren Umfangs und Stils zu vertiefen, wenn auch jeder Bach-Kenner und -Verehrer sonst kein einzelnes Werk von ihm ohne Feststimmung anhören wird.

Das diesjährige dritte Leipziger Bach-Fest hatte seinen Zeitpunkt mit den letzten drei Tagen der Pfingstwoche sehr glücklich gewählt. War es doch damit einer weitaus größeren Anzahl von Bach-Verehrern — ich denke nur an Bachbegeisterte Lehrer und Studierende — möglich gemacht, daran teilzunehmen, was auch durch den immerhin großen Zuspruch auswärtiger Festbesucher bestätigt wurde. Wie jedes Blatt seine zwei Seiten hat, so aber auch dieses: die um die Bach-Pflege so sehr verdienten, vielgeplagten Thomaner mußten mit der Verlegung des Festes in die Ferien mehrere Tage ihrer freien Zeit opfern und wurden so in gewisser Beziehung die einzigen Leidtragenden des Festes. Schließlich sei auch erwähnt, daß es auch der Wettergott mit den Besuchern gut gemeint hatte: weder hatte er ihnen eine aller musikalischen Ausübung und Aufnahme feindliche sommerliche Siedehitze zugedacht noch übermäßig den Jupiter pluvius hervorgekehrt.

Man durfte dem Gesamtprogramm, wofür Karl Straube, der Organist zu St. Thomae, der mit dem Bach-Verein das Rückgrat des ganzen Festes bildete, verantwortlich zeichnet, seine Anerkennung nicht versagen: Bach wurde darin, wie das gefordert werden muß, von den verschiedensten Seiten seines Gesamtwerkes beleuchtet: als kirchlicher und weltlicher Vokal- und Instrumentalkomponist. Wir sind nicht einmal sehr empfindlich gegen die kirchliche Solokantate im weltlichen Konzertsaal, wenn auch zugestanden werden muß, daß zu einem dreitägigen Bach-Fest in dieser Hinsicht glücklicher hätte disponiert werden können. Entschieden zuviel des Guten aber bot in seiner Dauer von 12—3 Uhr mittags das Chor- und Orchesterkonzert im Gewandhaussaal. Für ein paar Schicksalstücken, die die Personalien des Programms betrafen, kann jedoch schlechterdings niemand verantwortlich gemacht werden: Mit Johannes Messchaerts Absage hatte ja die Festleitung anscheinend schon von vornherein gerechnet; denn der ausgezeichnete Leipziger Baßbariton Dr. Wolfgang Rosenthal hatte seine umfangreichen Partien so gründlich inne, daß man nichts anders annehmen konnte, als daß er sich tage- (wenn nicht wochen-) lang auf das Einspringen gefaßt gemacht und fleißig vorbereitet hatte. Daher konnte man in diesem Falle durchaus nicht von einer Enttäuschung reden. Etwas enttäuscht mag mancher auswärtige Festteilnehmer gewesen sein, als er auf dem Zettel die Meldung las, daß nicht Prof. Straube, sondern der braunschweigische Hof- und Domorganist Kurt Gorn als Solist des Orgelkonzerts am Sonnabend früh wirkte. Ich möchte den vortrefflichen Leistungen dieses musikalischen und gediegenen Künstlers, wenn auch die Begleitung der Altgesänge zu wünschen übrig ließ, beileibe nicht zu nahe treten; denn es ist gewiß wenig daran auszusetzen gewesen. Aber — ohne wiederum auch Straubes temperamentvollen Dirigentenleistungen zu nahe zu treten — das Schwergewicht dieses Künstlers ruht doch in der Meisterschaft seines Orgelspiels, und mancher, der von auswärts nach Leipzig pilgerte, wird den Ausfall vermißt haben. Anderseits wird ihm angesichts der Tatsache, daß doch der größte Teil der Veranstaltungen auf Straubes Schultern ruhte, keiner wegen dieser Entlastung ernstlich böse gewesen sein. Wenn ich noch erwähne, daß in der Hohen Messe das Duett „Christe eleison" wegen Unpäßlichkeit der Altistin (die indes ihre folgenden Nummern wieder durchführen konnte) leider ausfallen mußte, glaube ich, alle Zufälligkeiten, die den Bund mit des Geschickes Mächten nicht völlig zustandekommen ließen, aufgezählt zu haben.

Nun zu den Veranstaltungen im einzelnen. Von den vier Kantaten des ersten Kirchenkonzertes in der Thomaskirche („Lobe den Herrn, meine Seele", Gesamtausgabe Nr. 69; „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe", Nr. 25; „Alles nur nach Gottes Willen", Nr. 72; „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes", Nr. 40) konnte ich leider nur die ersten beiden hören, und ich muß mich auch da noch, wenigstens was den chorischen Teil betrifft, an das Urteil eines kundigen Gewährsmannes halten, da mein Platz akustisch äußerst ungünstig lag. Hatte ich unrichtigerweise in den Chören einen Mangel an Geschlossenheit feststellen müssen, so wurde ich dahin berichtigt, daß höchstens der Einleitungschor zur ersten Kantate in dieser Hinsicht zu wünschen übrig gelassen habe, daß jedoch die andern Chöre ebenso sorgfältig vorbereitet gewesen seien wie die der Werke der übrigen Tage. Nicht recht befreunden vermochte ich mich mit dem meines Erachtens allzu breiten Zeitmaß des ersten Chorals, das mir beinahe etwas Didaktisches hatte. Ganz besonders zeichneten sich schon an diesem Abend die Mitglieder des Gewandhausorchesters aus, denen sich sachkundig die Herren Max Fest (Orgel) und Hermann Mayer (Flügel) anschlossen. Mit besonderem Vergnügen begegnete man aber wieder einmal der in Leipzig noch viel zu wenig bekannten, stimmlich wie gesangtechnisch gleich ausgezeichneten Sopranistin Anna Stronck-Kappel, die die vollendetste Bach-Sängerin genannt werden müßte, wenn sie noch tiefer aus dem Grund dieses Baches zu

schöpfen vermöchte, als es ihr schon gegeben ist. Die Altpartien waren bei der stimmlich ebenfalls sehr begabten Emmi Leisner aufgehoben, deren größere Schwerblütigkeit sich nur der Bachschen Koloratur- und Trillertechnik hemmend erweist. Dr. M. Roemer weiß seinen Tenor vor allem einer vornehmen und der Gestaltung zustatten kommenden Geistigkeit unterzuordnen. Gesangtechnisch vermag er indes nicht alle Wünsche zu befriedigen. Prächtig stellte Dr. W. Rosenthal, der übrigens, von Haus aus Mediziner, nun ganz zur Musik übergeschwenkt ist, seinen markigen und doch weichen Baßbariton heraus.

Der zweite Festtag lud uns in die Matinée — oder vielleicht besser in das (wie gesagt, von 12 bis 3 Uhr dauernde) Nachmittagskonzert, das im Gewandhaus als Chor- und Orchesterkonzert gedacht war. Das Programm wies auf: die fünfte Orgelsonate (C dur), wobei es Gelegenheit gab, in dem jungen Quentin Morvaren einen Spieler kennen zu lernen, auf dessen Entwicklung es sich verlohnt, wegen seines starken rhythmischen Gefühls — einer an den Organisten besonders schätzenswerten Tugend — und seines vorurteilslosen und dennoch gediegenen Musizierens Obacht zu geben. Dem schloß sich das erste Brandenburgische Konzert (F dur) an, dessen Solostimme der Hauskonzertmeister Edgar Wollgandt stilistisch zwar vielleicht weniger bachisch, aber außerordentlich fein und hingebend vermittelte. Dann lieh Gertrude Foerstel der Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten" ihren besonders in der Höhe wundervoll schwebenden und lichten Sopran, worauf sich Professor Josef Pembaur jr., Maximilian Schwedler und Edgar Wollgandt im Spiel des Tripelkonzertes für Klavier, Violine und Flöte (in A moll) zu einem Ensemble vereinigten, das an Ineinanderarbeiten und gegenseitiger Einfühlung nichts zu wünschen übrig ließ und mit größter Sorgfalt und Mühe geprobt zu sein schien. Den ganzen zweiten Teil dieses Konzertes beanspruchte die Aufführung des „Herkules am Scheidewege" (Dramma per musica zum Geburtstage des Kurprinzen zu Sachsen am 5. Sept. 1733), desjenigen Werkes, dessen hauptsächlichste Einzelstücke wieder im Weihnachtsoratorium verwendet worden sind. Trotz dem zum Teil heute nicht mehr schmackhaften Text lohnte es sich doch des Hörens — wenn nicht schon aus rein musikalischen Gründen, um wenigstens die Vorlage zum Weihnachtsoratorium einmal verlebendigt zu sehen. Da hier wohl keine ausführliche Inhaltsangabe, geschweige denn Analyse des Werkes erwartet wird, sei nur mitgeteilt, daß die Vertreter der einzelnen Rollen (Herkules: Emmi Leisner, Wollust: Gertrude Foerstel, Tugend: Dr. M. Roemer, Merkur: Dr. W. Rosenthal) ihr Bestes gaben. Daß Frl. Foerstel nicht völlig zu überzeugen vermochte, war nicht ihre Schuld; denn Sirenengesänge liegen ihren Gefühlskreisen ebenso fern wie dem oft fast visionären sanften Klang ihrer Stimme.

Einige prächtige Leistungen bot auch das am Abend desselben Tages an derselben Stelle veranstaltete Kammerkonzert. Mit weichem Ton, der beinahe wie die Stimme der eben genannten Sopranistin zu singen wußte, blies Herr Maximilian Schwedler mit Streichorchesterbegleitung die Flötensuite in H moll; ihm schloß sich unser Cellomeister Professor Julius Klengel mit dem technisch hervorragenden Vortrag der C dur-Suite (Nr. 3) an; daß sein Ton diesmal nicht so tragen wollte, wie wir das sonst bei ihm gewöhnt sind, mag wohl daran gelegen haben, daß die Stelle, von wo aus er spielte, zu weit vorn auf dem Podium gewählt war. Den Vogel unter den solistischen Leistungen schoß aber ein Geiger ab: der junge Wiener Adolf Busch, der mit nicht sehr großem, aber technisch und musikalisch außerordentlich geläutertem Ton eine Sonate in A dur (am Klavier: M. Reger, der dann auch einige Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier spielte) und die C dur-Solosonate ganz meisterlich und mit gerechtem, durchschlagendem Erfolg vermittelte. An gesanglichen Darbietungen wären hier noch zu erwähnen das Rezitativ und Arie aus der Kantate „Ich habe genug" (Nr. 82 der Gesamtausgabe, Dr. Rosenthal) und die Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" (Nr. 51, Anna Stronck-Kappel; der einstimmige Choral wurde von einer Anzahl Thomaner gesungen).

Am anstrengendsten für den, der sich nichts entgehen lassen wollte, verlief der dritte und letzte Tag. Schon früh um 10 Uhr rief ihn das Programmbuch in das von Herrn Kurt Gorn (s. oben) veranstaltete Orgelkonzert, das an Orgelwerken bot: Partite diverse sopra: Sei gegrüßet, Jesu gütig, Präludien und Fugen in A moll und D dur und die gewaltige C moll-Passacaglia. Von den Gesängen für Alt, deren Emmi Leisner sieben an Zahl bot, hörte ich die letzten vier; äußerst tiefen Eindruck machte ihre Prägung des ersten dieser vier: „Komm süßer Tod"; besonders im letzten: „Jesus unser Trost" wollte der Organist — vielleicht war unter den oben erwähnten Umständen nicht genügend Zeit zur Verständigung gewesen — nicht recht mit der Sängerin gehen, die gerade hier einen erfreulichen Gefühlsaufschwung nahm.

Nach kurzer Mittagspause, 1 1/2 Uhr, fand die öffentliche Festmotette der Thomaner statt — um dieselbe Zeit, wie diese halbstündige musikalische Erbauung allsonnabendlich besucht werden kann, diesmal freilich in fast dreifacher Dauer. An der Orgel spielte der bewährte einheimische Max Fest einige Bachiana. Lieblich und hingebend sangen die Thomaner unter ihrem jetzigen Thomaskantor Professor Dr. Gustav Schreck zwei Motetten, darunter die monumentale fünfstimmige „Jesu, meine Freude". Als einer ursprünglich rein geistlichen Einrichtung fehlte es ihr auch nicht an einer kurzen Ansprache und sonstiger Amtstätigkeit des Superintendenten Dr. Cordes sowie an der Beteiligung der Gemeinde am Choralgesang.

Hatten uns die Abschlüsse des ersten und zweiten Bach-Festes die vollständige Matthäuspassion und die Johannispassion gebracht, so galt der diesjährige Schluß- und Höhepunkt der H moll-Messe. Hier konnte der Hörer wieder ganz besonders beobachten, wie sehr Straube in musikalischen Gegensätzen empfindet. So oft das einen — vor allem in Rücksicht auf die Zeitmaße — übertrieben dünkt, so gut überlegt ist es fast durchweg. Ich will hier nicht auf Einzelheiten eingehen; doch sei wenigstens erwähnt, daß besonders eine Anzahl gemessener Stellen, die im Augenblick allzu ruhig genommen erschienen, auf diese Weise sogar in der Stimmung gehoben wurden. Die Chöre schienen mir an diesem Abend im Vergleich zu den übrigen Leistungen in diesen Tagen das Beste zu bieten. Technisch war das meiste — nur auf den ganz virtuos hingestellten Schluß des Credo als eine besondere Glanzstelle sei hingewiesen — ganz vorzüglich vorgearbeitet. An Solisten waren wieder die des ersten Konzerts beschäftigt, und abgesehen davon, daß alle wieder tüchtig auf dem Posten waren, ist hier, wenn ich mich nicht in Einzelheiten verlieren soll, nichts wesentlich Neues mitzuteilen. Auch innerhalb des Instrumentalkörpers, der wieder in vorzüglicher Verfassung war, ist kaum ein neuer Name zu nennen. Jedenfalls war das letzte Konzert der würdige Abschluß eines an schönen Eindrücken reichen Festes.



Albert Kopfermann †

Ein Totenkranz von Bruno Schrader

Am Pfingstmontage gaben wir auf dem Parkfriedhofe in Großlichterfelde bei Berlin einem Manne das letzte Geleit, dessen unerwarteter Heimgang in der ganzen musikwissenschaftlichen Welt schmerzlich empfunden werden wird: Prof. Dr. Albert Kopfermann, Direktor bei der Königl. Bibliothek und Vorstand ihrer musikalischen Abteilung weilt nicht mehr unter uns! Wie das Jahr zuvor, hatte er sich in den Frühlingswochen in Meran von den Mühen seiner Amtswaltung erholt, und als ich vor ungefähr vierzehn Tagen auf seiner Amtsstelle vorsprach, seinen allzeit trefflichen und bereiten Rat beim Suchen nach einem verschwundenen Werke Glucks einzuholen, ward mir der ahnungslose Bescheid, der Herr Direktor habe Nachurlaub genommen und sei erst wieder vom 1. Juli ab zu sprechen. Da traf mich die Familiennachricht, daß er am 29. Mai mittags

1 Uhr sanft im 69. Lebensjahre entschlafen sei, wie ein Blitz aus blauem Himmel. Und so ist es allen gegangen. Über die Todesursache habe ich nichts Bestimmtes erfahren. Einer wollte von einer Lungenentzündung wissen; ein anderer sagte, der Unvergeßliche habe sich überarbeitet gehabt. An letzteres glaube ich nicht, denn als ich ihn zum letzten Male aufsuchte, war er noch so frisch und inspiriert, daß er selber eine hohe Regalleiter hinaufkletterte, um in einer von uns besprochenen Sache ein paar alte Drucke heranzuziehen. Das war eben die Art, die ihn vor anderen Bibliotheksgrößen auszeichnete und seinen Abgang unersetzlich machen wird. Gewiß, das Ressort wird irgendein Nachfolger auch sonst in Ordnung halten, man wird das, was man ordnungsmäßig bestellt, ausgehändigt kriegen; aber die persönliche Anteilnahme und Förderung jeder halbwegs ernsten Arbeit, die selbstlose Überlassung eines reichen und stets zuverlässigen Wissens, wie sie dort bei Kopfermann gleichsam amtliche Betriebsordnung geworden war, die wird so leicht nicht wieder möglich werden. Überarbeitung war die Todesursache wohl auch schon deshalb nicht, weil der Unvergleichliche seine ganze Kraft seinem Staatsamte widmete und nicht, wie es bei jemand anders so bitter im Kreise der hiesigen Berufsmusiker bemerkt wird, außerhalb desselben einem Nebenerwerbe nachging, der noch weit mehr Zeit und Kraft als das eigentliche Amt verzehrt und zudem denen, die in ihrem „freien" Berufe ohnehin schwer zu kämpfen haben, das Brot wegnimmt. Unser Kopfermann wäre dafür auch eine viel zu rechtliche Natur gewesen. Wenn je einer, so lebte und handelte er nach der altpreußischen Devise Suum cuique. Er war kein Streber und kein Parademensch. So wurde er auch alt, ehe er den hier in Berlin sonst so locker sitzenden Professorentitel kriegte, was erst geschah, nachdem ein viel dienstjüngerer und unverdienter Kollege zum unliebsamen Erstaunen der beteiligten Kreise damit ausstaffiert worden war. Kopfermann wirkte eben stets der Sache wegen, brachte nie seine Person in Erinnerung und rechnete nie auf Extraanerkennung. Sein reines Herz war jeder Verbitterung, jeder neidischen Regung unzugänglich. Nur einmal sprach er sich mir gegenüber erregt und abfällig aus: als man zu betreiben suchte, die der Königl. Bibliothek attachierte sogen. Deutsche Musiksammlung, jene zum gleichmäßigen Schaden der Verleger und Sortimenter gegründete Leihstelle moderner Noten jeglicher Art, mit seiner durch ihre alten Drucke und Handschriften so weltberühmten Abteilung in einen Topf zu werfen. Daß das nun doch noch bei der Neuordnung der Dinge im neuen Gebäude zuwege gebracht wurde, war dem Edlen keine Freude. Ich weiß es wohl. Nun, der Tod, der ihm als milder letzter Weggenosse, als Freund mit der Krone des Lebens nahte, hat ihn nicht lange in dem unerquicklichen neuen Verhältnisse gelassen.

Wie wenig Kopfermann Außen- und Parademensch war, zeigte auch sein Begräbnis. Ihm, dem alten Helden von 1870/71, der im Sturm auf St. Privat schwer getroffen wurde, schoß kein Kriegerverein die laute Ehrensalve über das stille Grab. Es war wesentlich die Musik- und Gelehrtenwelt, die da aufrichtig trauernd umherstand. So floß denn auch sein äußeres Leben schlicht und geräuschlos dahin. Geboren 1846 in Dortmund, also als Sohn der roten Erde, dessen Art er nie verleugnete, studierte Kopfermann in Bonn und Berlin Jura, Philologie und Musik und promovierte, weil seine schwere Verwundung bei St. Privat jahrelanges Leiden nach sich zog, erst nach langer Kriegspause. Er schlug dann die Bibliothekskarriere ein, in der er bereits 1878 Nachfolger Espagnes in der Verwaltung der musikalischen Abteilung der Berliner Kgl. Bibliothek wurde. So teilte er mir einst selber für mein kleines Musiklexikon mit. Musikalisch hat er nur weniges veröffentlicht, obwohl er stets mit Leidenschaft musizierte — Klavier und Harmonium waren seine Instrumente. Aber die zahllosen musikalischen Arbeiten, in deren Vorreden ihm als ebenso kenntnisreichem wie willfährigem Förderer und stillem Mitarbeiter gedankt wird, verkünden dauernd seinen Ruhm. Alle, denen er auf diese Weise half oder die sonst sein Andenken bewahren, sollten jetzt zusammentreten und sorgen, daß seine lieben Züge in einer Büste verewigt würden, und zwar umsomehr, als sein charaktervoller Kopf an sich eine dankbare Aufgabe für den Bildhauer ist. Solch ein Denkmal sollte nicht nur sein Grab, sondern auch die Kgl. Bibliothek zieren. Zum mindesten sollte aber hier, in seiner Abteilung, sein Bild aufgehängt werden, und zwar im Arbeitssaale, damit wir alle ihn wenigstens darin weiterhin begrüßen können.



„Julien"

Lyrische Dichtung in 4 Akten (Prolog und 8 Bilder)
von Gustave Charpentier

Erstaufführung im böhmischen Nationaltheater am 20. Mai 1914

Charpentiers Musikroman „Louise" gehört zu den Werken, die sich seit der Erstaufführung einer sehr großen Beliebtheit unseres Theaterpublikums erfreuen, und hat heute noch dieselbe Anziehungskraft wie vor elf Jahren. Um so mehr hat man die Fortsetzung der „Louise", Charpentiers neues Bühnenwerk „Julien", mit gewisser Spannung erwartet. Das Dichterleben hat den Komponisten schon lange vorher beschäftigt, zuerst in dem Sinfonie-Drama „La vie du poète" aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre, welches den Grundstein für seine späteren Schöpfungen bildete und von dem vieles in den „Julien" überging. Während wir in „Louise" dem wirklichen Leben begegnen und das Leben und Atmen der Pariser Gasse sowie manche treffliche Figuren der Pariser kleinen Leute sehen, erscheint „Julien" zum größten Teile als ein Traum, in welchem phantastische Gestalten und Bilder eine ziemlich große Rolle spielen. Dies ist auch der Umstand, daß sich „Louise" sicher im Repertoir viel länger als „Julien" halten wird.

Eine Handlung (vom dramatischen Standpunkt) hat „Julien" nicht, es ist eine Reihe von Bildern, in welchem der Dichter Julien zuerst in Rom, dann im Reiche der Träume, im Tempel der Schönheit, in der Slowakei, in der Bretagne und zum Schluß in Charpentiers eigenstem Gebiet auf Montmartre seine Träume von der ewigen Schönheit träumt. Die Symbolistik des Textes macht das neue Werk der Mehrzahl der durchschnittlichen Theaterbesucher ziemlich schwer verständlich. Überhaupt ist der Held des Werkes, der Dichter Julien, eine Figur mit großen Gesten und rhetorischen Phrasen, die viel will — aber es bleibt leider nur bei dem Wollen. Seine Geliebte Louise, die nur im ersten Akt erscheint, begleitet ihn in den folgenden Bildern als „Schönheit", slowakisches Bauernmädchen, altes Weib aus der Bretagne und schließlich als Pariser Dirne, welch letztere Gestalt der Komponist am markantesten gezeichnet hat. Dem Chore, der die verschiedensten Stimmungen der Dichtung wiedergibt, fällt eine wichtige Aufgabe zu, und man sieht überall die sichere Hand des Komponisten in der Behandlung des Chores. Das Libretto bedeutet allerdings die schwächere Seite des Werkes; mit dem Dichterleben befaßt sich der Dichterkomponist schon etwas zu lange, und so kommt es vor, daß er sich häufig wiederholt.

Die Musik steht höher als das Libretto; es gibt zwar Leute, die Charpentier nicht zu ernst nehmen, meiner Ansicht nach verdient er aber mehr Beachtung, als ihm bis jetzt zuteil wurde. Wie ich schon oben gesagt habe, hat der Komponist viel von seinem früheren Werke „La vie du poète" benutzt. Einiges vom ersten Akt und die Szene in der Slowakei sind ganz neu. Als der Komponist vor einigen Jahren in Prag weilte, hat er im Kreise der hiesigen Künstler slowakische Lieder kennen gelernt, und er entschloß sich damals zu einem Ausfluge in dieses landschaftlich sowie ethnographisch sehr interessante Land. Es mag sein, daß ihm die Eindrücke, die er dort genoß, Anregungen zum slowakischen Bild im „Julien" boten. Die Musik dieses Bildes, meistens schwermütig und düster, ergründet gut die Eigentümlichkeit dieser Gegend und ihres Volkes, ohne daß sich der Komponist zu einer seiner Persönlichkeit so fern liegenden Lokalfärbung verleiten ließ. Auch aus „Louise" bekannte Motive tauchen stellenweise, be-

sonders im ersten Akt auf. Das übrige ist meistens eine Erweiterung (durch neue Rollen und Episoden) von „La vie du poète". Das Volksfest auf Montmartre mit seinen vorbeiziehenden Musiken, Ausrufern, Gassenhauern und den sich unterhaltenden Volksmassen ist zwar in grellen, aber der Wirklichkeit entsprechenden Farben aufgetragen. Die Instrumentation ist wie bei den meisten Franzosen luftig und durchsichtig und nicht überall frei von Effektsucherei. Die Harmonisierung Charpentiers erscheint uns heute nicht mehr so kühn wie früher, besitzt aber manch bizarren Einfall. Viel von der Musik wurde fürs Theater ursprünglich nicht bestimmt, daher wird „Julien" kaum so rasch über fast alle größeren europäischen Bühnen gehen wie seinerzeit „Louise".

Wenn ich nicht irre, ist das Nationaltheater wenn nicht das erste, so wenigstens eins von den ersten Theatern, die den „Julien" nach seiner Pariser Première aufführen ließ. Der Opernchef Kovařovic gab sich alle Mühe mit der sorgfältigen bis in kleinste Details ausgefeilten Einstudierung des umfangreichen Werkes, welches nicht nur tüchtige Solisten, sondern auch gute Chöre und ein vorzügliches Orchester erfordert. Die äußerst schwierige und anstrengende Titelrolle hat Herr Schütz glücklich überwunden. Auch in der weiblichen Hauptrolle (Louise, Schönheit, Bauernmädchen, altes Weib, Dirne) gelang es Frau Bogucká die verschiedenen Frauengestalten gut zu charakterisieren. Ebenso hatte die größere Baritonrolle (Oberpriester, Bauer, Magier) in Herrn Chmel einen passenden Darsteller. Die Episoden, Chöre und Orchester waren auf gleicher Höhe mit dem übrigen. Der Theaterdirektor Prof. Schmoranz führte die Regie und hatte diesmal Gelegenheit genug, seine Regiekunst völlig zu entfalten. Von dem schlichten Stübchen der ersten Szene bis zu den lärmenden Volksszenen auf Montmartre hat er stimmungsvolle Bilder geschaffen.

Der Erfolg war zwar groß, aber nicht so stürmisch wie seinerzeit derjenige der „Louise"; auch die für Theater ungünstige vorgeschrittene Saison bringt von jeher manche Nachteile für Opernpremièren. Die Erstaufführung des „Julien" ist eine künstlerische Tat, die mit mühevoller Arbeit und großen Kosten verbunden wurde und die alle Anerkennung verdient.

L. B.

Noten am Rande

Grabbe und Lortzing. Einer interessanten gemeinsamen Arbeit dieser beiden Autoren, die seit 85 Jahren verschollen war, wird man in Kürze auf den Bühnen begegnen. Für die Detmolder Uraufführung von Grabbes „Don Juan und Faust" hat Lortzing eine Bühnenmusik geschrieben, die nur in Detmold (1829) benutzt wurde. Erich Köhrer hat nun eine Bühnenbearbeitung vollendet, die sich möglichst eng an das Original anschließt und das vielumworbene Werk nur durch geringe szenische Straffungen und sprachliche Glättungen wieder für die Bühne zu gewinnen sucht. Im Zusammenhang mit dieser Bearbeitung hat G. R. Kruse die Bühnenmusik nach der handschriftlichen Partitur des Komponisten wiederhergestellt und in einigen Teilen ergänzt.

Eine Novelle von Maxim Gorki als Oper. Wie dem „Tägl. Korr." aus Paris geschrieben wird, soll an einem der größten Theater der französischen Hauptstadt die Uraufführung einer Oper stattfinden, die in mehr als einer Hinsicht interessant zu werden verspricht. Der Text ist einer der frühesten Novellen von Maxim Gorki, „Radda", entnommen und schildert eine Liebesgeschichte in einem Zigeunerstamme, der musizierend und tanzend durch die Welt zieht. Der Inhalt der Gorkischen Novelle ist von dem Verfasser des Textes, Giuseppe Bianchini, auf das notwendigste zusammengedrängt worden, und teilweise erinnert nur mehr der Name des ursprünglichen Verfassers daran, daß die geschauten Vorgänge mit jenen der Novelle in Verwandtschaft stehen. Der Bruder des Textdichters, Guido Bianchini, der als Musiker bis jetzt noch nicht hervorgetreten ist, hat die Musik im Stile der modernen italienischen Oper dazu geschrieben.

Lillian Nordica. Zur Notiz aus Batavia in der Nr. 21 der „Neuen Zeitschrift für Musik" (S. 320), die an die Mitteilung des Todes der amerikanischen Sängerin Lillian Nordica anknüpft, sei nachstehendes bemerkt. In dem herrlichen „Schlußbericht" Bayreuth des 9. Bandes seiner gesammelten Schriften wendet sich Richard Wagner auf S. 317 an die tätige Unterstützung wirklicher Freunde seiner Kunst und Kunsttendenzen und betont weiterhin ausdrücklich: „Den Charakter einer wahrhaft nationalen Unternehmung würde ich dieser auf eine freie Vereinigung begründeten in einem vorzüglichen Sinne auch dann noch zusprechen zu dürfen glauben, wenn außerdeutsche Freunde meiner Kunst sich zur Theilnahme an ihr meldeten, da ich bei der großen Aufmerksamkeit, welche von gebildeten Ausländern dem deutschen Kunstgeiste in dieser Richtung zugewendet wird, anzunehmen habe, daß es eben auf die Reinheit und Originalität der Entwicklung dieses Geistes ankomme, wenn die von seinem wohlthätigen Einflusse auch im Auslande gehegten Erwartungen sich erfüllen sollen, somit hier immer es gerade dem gilt, was uns selbst im besten nationalen Sinne so besonders angelegen sein muß". Lillian Nordica war eine der „gebildeten außerdeutschen Freunde" der Bayreuther Kunst, die sich 1894 zur Teilnahme an ihr anboten und zu der als Ausländerin die Oberleitung der Festspiele damals griff und auch in anderen Fällen immer aufs neue notgedrungen hat greifen müssen, wenn mangelndes Vertrauen — oder mangelnde Selbstverleugnung — wie leider im Laufe zumal der ersten Jahrzehnte der Festspiele oftmals — die deutschen Künstler und Künstlerinnen von der Teilnahme daran fernhielten. Ehre und Anerkennung darum dem Andenken der dahingeschiedenen amerikanischen Künstlerin, daß sie sich damals selbstlos in den Dienst des Bayreuther Ideals gestellt und ihren deutschen Kolleginnen ein schönes Beispiel zu edelster Nacheiferung, was von diesen auch seitdem befolgt worden ist, gegeben hat.

Prof. Artur Prüfer

Musikalische Volksbibliothek in Leipzig. Am 24. Mai ist die musikalische Volksbibliothek in Leipzig eröffnet worden und damit ein Unternehmen ins Leben gerufen, das zur Bekämpfung der musikalischen Schundliteratur und zur Förderung und Veredlung musikalischer Bildung und künstlerischen Geschmacks als ein mit den wärmsten Wünschen zu begrüßendes Kulturwerk auf das freudigste willkommen zu heißen ist. Dank der unermüdlichen Tatkraft des Herrn Justizrat Dr. Gensel, des Ehrenpräsidenten der Gemeinnützigen Gesellschaft, der auch die Eröffnungsansprache hielt, wurde am 2. Mai 1912 von dieser nach einem Vortrag von Herrn Dr. Paul Marsop, dem bekannten Vertreter musikreformatorischer Bestrebungen, der zuerst in München und seitdem in etwa zwölf anderen Städten solche musikalische Volksbibliotheken ins Leben gerufen hat, auch für Leipzig eine solche zu begründen beschlossen, und dank den Bemühungen von Leipziger Kunstfreunden, insbesondere des Herrn Kirchenmusikdirektors Fr. Richter und des Herrn Kapellmeisters Heyde, die sich beide der Ordnung und Katalogisierung der auf Grund eines Aufrufes eingegangenen Noten und Bücher mit selbstlosester Hingebung unterzogen haben, konnte nun die schlichte Eröffnungsfeier stattfinden, bei der der Rat der Stadt, der die für die Vorbereitung und den Anfang des Betriebes erforderlichen Räume im Erdgeschoß des Jugendheims (Töpferstraße 2) in dankenswerter Weise überlassen und vorgerichtet hatte, durch Herrn Geheimen Legationsrat Dr. Göhring vertreten war, der zugleich die Glückwünsche der Gewandhauskonzertdirektion überbrachte. In längerer Ansprache erörterte Herr Schuldirektor Engel die kulturelle Bedeutung des Unternehmens und erstattete Bericht über den Bestand des eingegangenen Materials. Von hervorragenden Spenden wurden die Zuwendungen der großen Firmen C. F. Peters, Breitkopf & Härtel (Klavierauszüge der Werke Wagners) und Bong, Deutsches Verlagshaus (die ausgezeichnete Ausgabe der Wagnerschen Schriften und Dichtungen von Geheimrat Professor Golther) erwähnt. Alsdann erfolgte eine

Besichtigung der Räume, deren Ausstattung jedoch noch mehrfacher Ergänzung bedarf. Auch wird der Betrieb, da die Entleiher natürlich nur mit sehr geringen Opfern belastet werden dürfen, ohne dauernde Unterstützung nicht zu ermöglichen sein. Es ist daher sehr zu wünschen und zu hoffen, daß Leipzig, die Musikstadt, auch hierin nicht hinter anderen Städten, wie z. B. Mannheim mit seiner jährlichen städtischen Zuwendung von 4000 M., zurückbleibt und sich recht viel unserer Mitbürger zur Gewährung von namhaften jährlichen Beiträgen bereit erklären. Die genannten Herren sowie die Herren Professor Artur Prüfer (Schwägrichenstraße 6), Professor Martin Seydel (Leutzsch, Rathausstraße 1) erklären sich zur Annahme von solchen Beiträgen bereit. Auch können Noten aller Art (Klavierauszüge usw. guter Meister) jederzeit der Hausmannsfrau des „Jugendheims" für die Bibliothek übergeben werden.

Kreuz und Quer

Amsterdam. Drei unbekannte Briefe Wagners und acht ebensolche Liszts sind in dem Archiv der Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst in Amsterdam aufgefunden worden. Die Briefe Liszts sind in Weimar, die Wagners in Zürich und Luzern geschrieben und stammen aus den Jahren 1854 bis 1857. Sie sind an den Gründer der vorgenannten Gesellschaft Vermeullen gerichtet. Ein weiterer Brief Liszts ist im Auftrage der Fürstin Wittgenstein geschrieben.

Antwerpen. Publikum und Presse bestätigten den großen Erfolg der zwei Festkonzerte des „Festival de musique dramatique à l'occassion du bi-centenaire de Gluck" am 16. und 18. Mai in Antwerpen unter der Leitung von Frank van der Stucken. Auf den Programmen waren vertreten: Gluck (Alceste), Mozart (Don Juan), Beethoven (Fidelio), Weber (Euryanthe), Berlioz (Les Troyens à Carthage), Wagner (Götterdämmerung), Verdi (Il Ballo in masschera), Chabrier (Gwendoline), Strauß (Elektra), Benoit (De Pacificatie van Gent), Grieg (Peer Gynt), Smetana (Dalibor) und Moussorgsky (Boris Godunow). Außer einem Orchester von 100 Musikern und einem Chor von 375 Sängern wirkten noch folgende Solisten mit: Alice Guszalewicz, Frances Rose, Beatrice Kacerowska, Bertha Seroen, Octavie Belloy, Louisa Moyaerts, Heinrich Hensel, Eric Audouin, Louis Morrisson, Adriaan Van Rooy, Tillmann Liszewsky, Léon Ponzio, Arthur Steuerbaut und Josef Bogaerts.

Bayreuth. Zum Streit im Hause Wagner hat die München-Augsburger Allgemeine Zeitung weitere aufklärende Mitteilungen veröffentlicht. Im Mittelpunkt der Mitteilungen stehen die Angaben über Art und Höhe der Summen, die Frau Isolde Beidler vom Hause Wahnfried jährlich erhalten hat, zum Beispiel 1910 rund 26000 M., 1911 rund 27500 M., 1912 rund 29000 M., 1913 im ersten Halbjahr 16745 M. 35 Pf. Eine neue Lage war im Verhältnis von Frau Beidler zum Hause Wagner geschaffen, als der Anwalt Siegfried Wagners an Frau Beidler Vorschläge zur Neuregelung der Unterstützung richtete, die sich nötig machte durch das Aufhören der Tantiemen, die der Familie bis zum Jahre 1914 zugeflossen waren. — Der Anwalt Siegfried Wagners betonte die Notwendigkeit der Einschränkung des Budgets der Frau Cosima und Siegfried Wagners und teilte Frau Beidler mit, daß sie außer einigen anderen Bezügen jährlich fest 12000 M. erhalten solle.

Auf diesen Brief hin wandte sich Isolde in einem längeren Schreiben an ihre Mutter, in dem sie zunächst eine Menge persönlicher Fragen erörterte. Ferner aber formulierte sie nunmehr ihre Ansprüche. Der Brief enthält folgende markante Stellen:

„Ich verlange, daß Siegfried, Eva und Du klipp und klar erklären, daß ich die Tochter Richard Wagners bin und daher gleiche Rechte wie meine Geschwister Siegfried und Eva besitze".

Da sie auch sonst wiederholt mit einer Klage und im besonderen mit einem „unvermeidlichen Prozesse" drohte, der „einen dauernden, nie wieder auslöschbaren Makel für den Namen Wagners brächte", erhielt sie von ihrer Mutter die knappe, ruhige Antwort:

„Mein Kind, Deinen Brief und die Einlage habe ich persönlich empfangen. Du hast dadurch eine Lage geschaffen, die nur durch einen Rechtsanwalt weiterzuführen möglich ist. Ich habe darum Brief und Einlage Herrn Justizrat Troll zukommen lassen und ihn mit der Erledigung beauftragt.

Deine Mutter Cosima Wagner".

Das war im September. Im Oktober korrespondierte Isolde nochmals mit Herrn Adolf v. Groß, dem Freund des Hauses Wahnfried, wobei sie abermals einen „furchtbaren Skandal" androhte, wenn ihre Wünsche nicht erfüllt würden. Man riet nun dem Hause Wahnfried, Isolde ihren jährlichen Zuschuß überhaupt zu sperren. Dies geschah indes nicht. Sogar eine im November 1913 von Isolde eingesandte Liste von Gläubigern wurde vom Hause Wahnfried ohne Anrechnung auf die Jahresrente von insgesamt 22000 M. durch Zahlung erledigt. Trotzdem stellte Isolde am 21. Januar 1914, am selben Tage, an dem sie neuerdings 4000 M. verlangte, Klage zum Landgericht Bayreuth gegen Frau Cosima Wagner wegen Feststellung. Das ist die Geschichte des ganzen Konfliktes an der Hand des einschlägigen Aktenmaterials.

Sonach steht folgendes fest:

1. Isolde ist auf Grund amtsgerichtlichen Beschlusses von 1883 als Tochter Bülows zu betrachten und hat sich bis 1911 ständig selbst als solche bezeichnet.
2. Isolde hat trotzdem von Wahnfried reiche Mittel in der Form von Jahresrenten und Wegtilgung eingezogener Verpflichtungen erhalten.
3. Als diese Summe wegen des Wegfalls der Tantiemen auf den Betrag von 22000 M. pro Jahr fixiert wurde, trat sie mit den Rechtsansprüchen auf Wagners Erbe hervor, drohte mit Skandal und erhob die peinliche Klage.

Über Ausgleichsversuche in der Familie Wagner wird der B. Z. am Mittag gemeldet: Die Freunde des Hauses Wagner sind eifrig am Werk, um in dem heftigen Familienzwist noch einen Ausgleich herbeizuführen. Der peinliche Eindruck des Streites wird durch die Tatsache verstärkt, daß Frau Isolde Beidler, die mit ihrer Mutter Cosima und ihrem Bruder Siegfried um das Erbe kämpft, als schwerkranke, lungenleidende Frau seit Monaten in Davos in einem Sanatorium zu leben gezwungen ist. Der Arzt Dr. A. Brüche schreibt über das Leiden von Frau Isolde: „Es schreitet seit zwei Jahren — was im Hause Wahnfried wohl bekannt ist — fort. Die psychische Sphäre ist insofern in Mitleidenschaft gezogen, als Gemütsdepression, speziell die Furcht, zu verarmen oder nicht genügend im Daseinskampf gewappnet zu sein, die Frau beherrschen. Wer mit diesen alle körperlichen Erkrankungen begleitenden Seelenvorgängen vertraut ist, wird alles milde beurteilen, was vom juristischen Standpunkt vielleicht als Anmaßung oder Rechthaberei erscheint". — Siegfried Wagner hat einem Mitarbeiter der München-Augsburger Allgemeinen Ztg. eine Unterredung gewährt, in der er die Stellung des Hauses Wahnfried vertrat. Er erklärte, daß Wahnfried den Prozeß weder gewollt noch angestrengt hat, daß vielmehr nur Frau Isolde Beidler an dem Prozesse schuld sei. — Zur Entkräftung des Vorwurfs, daß das Haus Wahnfried geizig und geldgierig sei, eröffnete Siegfried Wagner die Absicht einer Richard-Wagner-Stiftung. Er erklärte:

„Alles, was in Bayreuth Richard Wagners Erbe ist, also Festspielhaus, mit den dazugehörigen Grundstücken, alle Gegenstände, die zum Festspielhaus und Wirtschaftsbetrieb gehören, das Haus Wahnfried mit allen seinen handschriftlichen Schätzen, allen seinen Andenken und Erinnerungen Wagners und der sehr beträchtliche Festspielfonds, dieses allles ist von meiner Mutter und mir dem deutschen Volk als ewige Stiftung bestimmt. Die Ideenschätze, die Wahnfried in seinem Innern birgt und die außer den allernächsten Anverwandten wohl nur noch wenige Menschen kennen, würden uns bei einer eventuellen Versteigerung viel einbringen. Das Bayreuth Richard Wagners, so haben wir beschlossen, gehört nicht uns, es gehört dem deutschen Volk. Ihm soll es von Wahnfrieds Erben als ‚Ewiges Richard-Wagner-Heim' übergeben werden". Die Ausarbeitung der Stiftungsurkunde ist am 15. Juli 1913 begonnen worden. Wäre der Prozeß nicht dazwischen gekommen, so hätten schon heuer, im Parsifal-Jahr, die Gralsglocken als Stiftung des deutschen Volkes geläutet. Jetzt ruht der Stiftungsgedanke. Er wird aber wieder aufgenommen, sobald die Gerichte das letzte Wort im Prozeß Beidler gegen Cosima Wagner gesprochen haben.

— Das Verzeichnis der Mitwirkenden zu den heurigen Festspielen ist erschienen. Es nennt 2 Aufführungen des Ringes: 25. Juli Rheingold, 26. Walküre, 27. Siegfried, 29. Götterdämmerung, sodann 2. August Rheingold, 14. Walküre, 15. Siegfried, 17. Götterdämmerung. Ferner 7 Aufführungen von „Parsifal" am 23. Juli, 1., 4., 7., 8., 10. und 20. August und 5 Aufführungen des „Fliegenden Holländers" am 22., 31. Juli, 5., 11. und 19. August. Die Orchesterleitung liegt in den Händen von Dr. Muck, Carl Balling und Siegfried

Wagner, Regie und Inszenierung hat Siegfried Wagner, die Oberleitung der musikalischen Vorbereitung Kapellmeister Kittel, die Chöre Prof. Rüdel-Berlin, die „dramatische Assistenz" Frau Reuß-Belce, die technische Leitung Obermaschinendirektor Kranich-Darmstadt (sämtlich wie bisher). Die Kostüme sind neu für den „Fliegenden Holländer" und entworfen von Frau Daniela Thode und Max Roßmann in München; die Blumenmädchenkostüme im Parsifal von Ludwig v. Hofmann, das Kostüm der Kundry im 2. Akt von Mariano Fortuny entworfen und ausgeführt. — Hauptdarsteller sind im „Parsifal": Parsifal: Walther Kirchhoff-Berlin abwechselnd mit Wilh. Ulmer-Zürich, Kundry: Anna Bahr-Mildenburg-Wien und Helene Forti-Dresden, Gurnemanz: Richard Mayr-Wien und Walther Eckard-Wiesbaden, Amfortas: Carl Armster-Hamburg, Klingsor: Theodor Scheidl-Stuttgart und Eduard Habich-Berlin, Titurel: Michael Bohnen-Wiesbaden und Walther Eckard-Wiesbaden. — Im „Fliegenden Holländer": Daland: Michael Bohnen-Wiesbaden, Senta: Barbara Mikley-Kemp-Berlin, Mary: Ernestine Schumann-Heink, New-York und Marg. Brunech-Karlsruhe, Steuermann: Karl Schröder-Bremen, Holländer: Bennet Challis-Hamburg und Walter Soomer-Dresden. — Im „Ring": Rheingold: Wotan: Walter Soomer, Donner: Theodor Scheidl. Froh: Wilh. Ulmer, Loge: Karl Wenkhaus-Leipzig, Alberich: Eduard Habich, Mime: Hans Breuer-Wien, Fasolt: Walter Eckard, Fafner: Eugen Guth-Brünn, Fricka: Agnes Hanson-Dessau, Freia: Emilie Frick-Wiesbaden, Erda: Ernestine Schumann-Heink, Rheintöchter: Grete Finger-Aussig, Sofie Wolf-Köln, Marie Petzel-Demmer-Chemnitz. Walküre: Sigmund: Wilhelm Ulmer, Ferdinand Scheidhauer-Bayreuth, Hunding: Michael Bohnen, Sieglinde: Helene Forti-Dresden, Brünnhilde: Ellen Gulbranson-Kristiania. Walküren: Kathar. Garden-Hannover, Emilie Frick, Kathinka Storm-Kristiania, Marg. Brunsch, Sofie Wolf-Köln, Anna Jakobs-Darmstadt, Marie Petzl-Demmer, Else Günther-Vetter-Kiel. Siegfried: Siegfried: Prof. von Bary-München, Stimme des Waldvogels: Grete Finger-Aussig. Götterdämmerung: Gunther: Karl Armster-Hamburg, Hagen: Bennet Challis-Hamburg, Gutrun: Agnes Hanson, Waltraute: Ernestine Schumann-Heink und Marg. Brunsch, Nornen: Ern. Schumann-Heink, Marg. Brunsch und Emilie Frick.

Berlin. Ernst Braunschweig, der erste Regisseur der Berliner Hofoper, ist im Alter von 63 Jahren gestorben. Er gehörte der Kgl. Oper 38 Jahre an.

— Eine Sommeroper ist diesmal nur im Theater des Westens angekündigt. Dort wird Direktor Ernst Michaelis ausschließlich Wagners „Ring des Nibelungen" geben. Er hat sein Personal wie folgt zusammengesetzt. Erster musikalischer Leiter: E. v. Reznicek, ferner die Kapellmeister: Walter Wohllebe vom Stadttheater Bremen, Richart Lert (zugleich Regisseur) vom Hoftheater in Darmstadt, Steffen Straßer vom Stadttheater Danzig. Tenöre: Georg Schmieter vom Hoftheater in Kassel, Dr. Banasch und Josef Horwitz vom Stadttheater Elberfeld, Lissant vom Coventgarden London, Paul Schwarz und Peter Kreuder vom Stadttheater in Hamburg. Baritone: Harry de Garmo vom Hoftheater in Wiesbaden, William W. Hinshaw von der Metropolitan-Oper in Neuyork, Hermann Kant vom Stadttheater in Nürnberg, Adolf Fuchs vom Schiller-Theater in Hamburg, Theodor Werhard vom Stadttheater in Barmen, Hermann Burkhard vom Stadttheater Bamberg. Bässe: Max Lohfing vom Stadttheater in Hamburg, Theodor Simon vom Stadttheater in Posen, Wolfgang v. Schwind vom Hoftheater in Karlsruhe, L. Wiedemann vom Stadttheater in Münster. Hochdramatische Sängerinnen: Mimi Poensgen vom Stadttheater in Köln, Hertha Pfeil-Schneider vom Stadttheater in Bremen, Marie Dopler vom Stadttheater in Magdeburg, Mariska Alldrich von der Metropolitan-Oper in Neuyork. Altistinnen: Else Bengell vom Stadttheater in Magdeburg, Nelli Kuttner-Bondi vom Hoftheater in Weimar, Elisabeth Zenker vom Stadttheater in Magdeburg, Julie Vadja vom Stadttheater in Stettin, Wilhelmine Graeff vom Stadttheater in Bern, Margarete Hoffmeister vom Stadttheater in Hamburg. Jugendlich Dramatische: Hanna v. Granfelt und Elizabeth Schiller vom Coventgarden in London, Ida Salden von der Kurfürstenoper, Eugenie Wilms, Lotte Clusius und Else Laube. Koloratursängerinnen: Tilly Jansen vom Stadttheater in Hamburg, Susanne Pickelmann und Margit Ralph.

— Rich. Straußens „Josefs Legende" ist bereits für den Herbst im hiesigen Kgl. Opernhause zu erwarten. Die Aufführung geschieht durch dieselbe russische Truppe, die das vorläufige alleinige Recht dazu vom Komponisten gegen eine Entschädigung von nur 100000 M. erwarb. Wie lange dieses Voraufführungsrecht dauert, darüber redet Frau Fama verschieden: nach einer Lesart zwei Monate, nach anderer die ganze nächste Saison.

— Prof. Philipp Rüfer vollendete am 7. Juni sein 70. Lebensjahr. Er hat zwei Opern „Merlin" und „Ingo" sowie viele Kammermusikwerke, eine Sinfonie, eine Orgelsonate, auch Lieder für Männer- und gemischten Chor geschrieben. Seit 1901 ist Rüfer Senator der Berliner Akademie der Künste. Zurzeit leitet er als stellvertretender Vorsitzender die Musikabteilung der Akademie. Die Akademie der Künste zu Lüttich, wo er geboren wurde, hat Rüfer zum korrespondierenden Mitglied gewählt. Von seinen Werken soll im nächsten Hefte ausführlicher die Rede sein.

— Zur Frage der Gründung von Großberliner Volksmusikschulen veröffentlicht ein Nächstbeteiligter folgendes: „Ich bin von dem betreffenden Vereine auch eingeladen worden, mein Scherflein beizutragen, um obengenannte Einrichtungen ins Leben rufen zu können. Jedoch habe auch ich die Ansicht, daß damit ungezählte Musiklehrer usw. geschädigt würden. Man hat recht, indem man eine Prüfung der bestehenden Lehrkräfte verlangt, also gewissermaßen einen Befähigungsnachweis einführen will. Die Privatinstitute sollten dann städtische Subventionen erhalten und ihnen die talentierten, aber armen Kinder zur unentgeltlichen Ausbildung überwiesen werden. Somit wäre allen Teilen geholfen. Das ganze Übel im Musikwesen liegt meiner Ansicht nach in der Gewerbe- und Titelfreiheit der Musikunternehmer. Auch im Kapellenwesen sind nachgerade die Zustände unhaltbar geworden. Hier fehlt der kleine Befähigungsnachweis fast noch dringender. Beziehen doch die meisten der sogenannten ‚Kapellmeister à la Meschugge' tägliche Gagen von 20 bis 60 Mk., während die Musiker, namentlich Bläser, mit 5 bis 7 Mk. zufrieden sein müssen. Und doch ist es in den weitaus größten Fällen so, daß der Herr ‚Kapellmeister' musikalisch weniger leistet als sein geringstes Mitglied. Das Publikum würde staunen, wenn es erfährt, daß seine ‚meschuggenen Lieblinge' oft nicht einmal Notenkenntnis besitzen, von sonstigen Eigenschaften eines ‚Kapellmeisters', als da sind: Theorie- und Klavierkenntnisse, Partiturspiel, richtiges Dirigieren usw. usw., gänzlich abgesehen. Hier ließen sich Bände vollschreiben. Man fragt sich allenthalben: Wann wird Berlin (denn in der Provinz ist es nicht halb so schlimm) aufhören, solchen Unfug zu fördern, wo der ‚Dirigent'??? die Kunst zur Faxe herabwürdigt und sich selbst zum — Clown macht. Auch der Ausländerkultus gehört hierher". „Meschugge Kapellmeister" sind solche „Musiker"(?), die hier in Berlin engagiert werden, damit sie an der Spitze ihres „Orchesters" allerhand Possen zur Unterhaltung des mehr oder minder bekneipten Publikums treiben, wie z. B. Dirigieren mit zwischen den Beinen durchgestecktem Kopfe, plötzlichem Hinunterfallen vom Podium, Fratzenschneiden u. dgl. m. Sie bilden ein Charakteristikum der berlinischen Durchschnittsmusikintelligenz. Die „ausländischen" Kapellen sind aber in der Regel aus einheimischen Musikern zusammengesetzt, die sich in die betreffenden Kostüme stecken müssen.

— Alois Hennes, der einst berühmte Klavierlehrer und Verfasser der früher weit verbreiteten Klavierschule in Briefen, starb 1889 in Berlin und erhielt auf dem Reinickendorfer Friedhofe ein würdiges Grabdenkmal. Da dieses jetzt zu verfallen droht, ruft man zu einer Sammlung für dessen Wiederherstellung auf, und zwar angesichts der Tatsache, daß Hennes sich um die märkische Touristik besonders verdient machte, seitens der „Vereinigung Berliner Wanderfreunde" (Geschäftsstelle Berlin NW 87, Huttenstraße 70 I).

— Albert Werkenthin, der sich seinerzeit als Musikschriftsteller, Pianist und Komponist von Klavierwerken, Liedern und Quartetten berechtigter Wertschätzung erfreute, ist, 73 Jahre alt, gestorben. Er war Schüler von Julius Stern, Weitzmann und Hans von Bülow. Ein mehrbändiges Werk von ihm behandelt Lehrstoff und Methode des Klavierspiels. Werkenthin wirkte lange Jahre als Musikkritiker an der „Berliner Volkszeitung".

— Am Charlottenburger Deutschen Opernhause, in dem schon der Münchener Tenorist Knote zu regelmäßigen Gastspielen verpflichtet wurde, ist nun auch der von der Dresdener Hofoper abgehende Baritonist Walter Soomer in ähnlicher Weise gewonnen worden.

Bremen. Der Bremer Lehrergesangverein, bekanntlich einer der besten deutschen Männerchöre, wählte Herrn Musikdirektor Thienel zum Dirigenten.

Dessau. Das Dessauer Hoftheater hat im Spieljahr 1913/14 26 Musikdramen (Opern, Operetten, Spingspiele), 13 Schauspiele, 2 Dramen mit Musik, 21 Komödien (Lustspiele, Schwänke, Plaudereien, Possen), 1 Märchenspiel, 1 Balletdivertissement und 64 Kompositionen aufgeführt. Uraufführung war in der Oper: „Der heilige Berg" von Christian Sinding; weitere bemerkenswerte Neuheiten in der Oper bildeten: „Benvenuto Cellini", „Der Cid", „Die Barbarina" (Neitzel), „Die Maienkönigin".

Donaueschingen. Den Abschluß der Winterkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, deren beide letzten noch Pugnos hinreißendes Klavierspiel und Prof. Petschnikoff mit der Chaconne gebracht hatten, bildete eine glänzende Aufführung von Haydns „Jahreszeiten". Höchstes Lob verdient dabei der Chor, der mit Brillanz und erstaunlicher Frische sang. Auch die Solisten, Marie-Lydia Günther aus Hannover, Hermann Ackermann und Ludwig Feuerlein aus Stuttgart, vermochten zu befriedigen. Die Begleitung der Rezitative wurde auf einem aus der Fürstl. Hofbibliothek stammenden Graffschen Flügel aus dem Jahre 1800 ausgeführt. Die von Kapellmeister Heinrich Burkard mit Sachkenntnis geleitete Aufführung fand lebhaften Beifall.

Dresden. Dem Kammervirtuosen Prof. Emil Sauer in Dresden wurde vom König von Sachsen der Rang in Klasse 4 unter Nummer 1 der Hofrangordnung verliehen.

— Walter Schilling, Solocellist in der Kgl. Kapelle in Dresden, wurde zum K. S. Kammervirtuosen ernannt.

— Die Don-Juan-Übersetzung Karl Scheidemantels wird voraussichtlich am 20. Juni die Erstaufführung im Dresdner Opernhaus erleben.

Karlsruhe. Das Hoftheater nahm „Richardis", die neue Oper von Waltershausen, dem Komponisten von „Oberst Chabert", für nächste Saison zur Uraufführung an.

Kassel. Das Spohr-Konservatorium hat die Anlage eines Spohr-Museums bezw. eine Sammlung dazu begonnen. Bis jetzt sind Manuskripte, ungedruckte Briefe, Bilder und die Totenmaske Spohrs zusammengekommen. Zuwendungen werden an die Direktion des Instituts erbeten.

Kiel. Die von Direktor Karl Alving veranstalteten Maifestspiele hatten einen vollen künstlerischen Erfolg zu verzeichnen. Zur Aufführung gelangten: „Der Ring des Nibelungen" (strichlos), zweimal „Parsifal" und einmal „La Traviata". Im Vordergrunde des Interesses standen die Gäste: Kammersängerin Soffi Palm-Cordes (Brünnhilde), Frida Langendorff, Dresden (Kundry), Kammersänger A. Golz, Charlottenburg (Parsifal), Kammersänger A. Gröbke, Schwerin (Siegfried), und Bennett Challis, Hamburg (Wotan). Auch das einheimische Personal bestand neben diesen Künstlern in Ehren. Namentlich wurden bei der „Traviata"-Aufführung die ans Weimarer Hoftheater gehende Marta Weber und auch Benno Kretschmer gefeiert. Ausgezeichnetes bot das bedeutend verstärkte Orchester des Vereins der Musikfreunde unter Kapellmeister Ludwig Neubeck.

Köln. Generalmusikdirektor Fritz Steinbach hat den Antrag gestellt, ihn von seinen Ämtern (städtischer Kapellmeister, Direktor des Konservatoriums, Leiter der Gürzenichkonzerte) zu entbinden. Die Stadtverordneten entsprachen in geheimer Sitzung diesem Antrage. Steinbach ist seit längerer Zeit herzleidend, eine Kur in Nauheim hatte wenig Erfolg. Er ist nach Luzern abgereist. Man bedauert das Scheiden dieses um das Musikleben Kölns verdienten Mannes allgemein und hofft, ihn wenigstens für die Leitung der Gürzenichkonzerte erhalten zu können. Die Leitung des Konservatoriums dürfte einstweilen Prof. Klauwell übernehmen.

— Der bekannte Kölner Bariton Ernst Everts erhielt gelegentlich seiner hervorragenden Mitwirkung beim Zweiten lippischen Musikfest (vgl. Heft 22/23 „Zweites lippisches Musikfest") den Titel Fürstlich Lippischer Kammersänger.

— Das städtische Orchester soll beträchtlich verstärkt werden. Es sind 10 ordentliche und 20 außerordentliche Posten vorgesehen, durch die der Etat des Orchesters um etwa 65000 Mk. steigen dürfte.

Kristiania. Vom 1. bis 8. Juni findet hier während der Jubiläumsausstellung ein Musikfest statt. Im Schlußkonzert wird u. a. das sinfonische Drama Brand (nach Ibsen) von dem in Dresden lebenden norwegischen Komponisten Gerhard Schjelderup aufgeführt. Im August werden Festaufführungen von Holbergs, Ibsens und Björnsons Dramen und Schjelderups beiden Musikdramen „Frühlingsnacht" und „Am heiligen Abend" stattfinden.

Lauchstädt. Die diesjährigen Lauchstädter Festspiele im Goethe-Theater finden am 19., 20. und 21. Juni statt. Zur Feier von Glucks 200. Geburtstag wird „Orfeo ed Euridice" in der ursprünglichen italienischen Fassung aufgeführt.

Lausanne. In dem Dorfe Mezieres bei Lausanne wurde im Theatre du Jorat das vieraktige Schauspiel „Tell" von René Morax mit der Musik und Chören von Gustave Doret aufgeführt. Das Werk brachte Dichter und Komponisten einen großen und wohlverdienten Erfolg. Das Werk, ein echtes Volksschauspiel, ist in Auffassung und Form von dem Schillerschen Drama sehr verschieden und mehr durch das antike Theater inspiriert. Das Werk wurde von einheimischen Darstellern gut gegeben. Der Bruder des Dichters, der Maler Jean Morax, hatte die Dekorationen und Kostüme entworfen.

Leipzig. „Monica Vogelsang", Oper in drei Akten von Richard Jäger, frei nach Philippis gleichnamiger Novelle, Musik von dem deutsch-böhmischen Komponisten Rudolf Schüller, wurde von der Intendanz der städtischen Theater in Leipzig für die Saison 1914/15 zur Uraufführung angenommen.

— Die Uraufführung des Musikdramas „Don Juans letztes Abenteuer" von Paul Gräner fand am 11. Juni im Städtischen Neuen Theater in Leipzig statt. Gräner war früher Direktor des Mozarteums in Salzburg.

Lemberg. Beim Wettbewerb des galizischen Musikvereins „Echo" wurde unter 47 Kompositionen der Preis dem Komponisten Felix Nowowiejski für den Männerchor a cappella „Danae" zuerkannt. Der Text der Komposition ist nach einem Trauergesang von Simonides auf Keos, deutsch von Emanuel Geibel, polnisch von Michael Wyszyński.

Lübeck. Im Nachlaß von Hermann Zumpe fand sich ein musikalisches Lustspiel: „Das Gespenst von Horodin". Das Stadthallentheater in Lübeck hat es zur öffentlichen Aufführung für diesen Sommer erworben.

Mailand. Die musikalische Komödie „Die vier Grobiane" von Wolf-Ferrari, deren Uraufführung vor neun Jahren in Berlin stattfand, wurde am 2. Juni in venezianischer Mundart zum ersten Male in Italien im Lyrischen Theater zu Mailand aufgeführt und hat einen lebhaften Erfolg erzielt.

Paris. „Elektra" von Richard Strauß wurde für die Große Oper und „Rosenkavalier" für die Komische Oper erworben.

Stuttgart. Max v. Schillings, der Stuttgarter Generalmusikdirektor, hat seine neue Oper „Mona Lisa" vollendet. Die Erstaufführungen des Werkes werden zu Beginn der nächsten Spielzeit gleichzeitig im Stuttgarter Hoftheater und im Wiener Hofoperntheater stattfinden.

Zoppot. Die Zoppoter Waldoper ist ein Unternehmen, das an Umfang in szenischen Einrichtungen alles ähnliche übertrifft. Die großen szenischen Einbauten machen es zur Notwendigkeit, sich in jedem Jahr auf ein, höchstens zwei Werke zu beschränken. Für diesen Sommer ist nur ein Werk in Aussicht genommen, Webers „Freischütz". In der Zeit vom 26. Juli bis 4. August soll die Oper fünfmal aufgeführt werden. Die Leitung hat Walther-Schäffer, der Chemnitzer Oberregisseur, die musikalische Leitung Dr. Heß (Danzig).

Zürich. Hier ist der auch in Deutschland rühmlich bekannte Komponist und Dirigent Karl Attenhofer im Alter von 77 Jahren gestorben. Er war einer der populärsten Musiker der Schweiz und, als Leiter des Züricher Männerchores, ein hervorragender Chordirigent. Seine zahlreichen Männerchöre werden überall gern gesungen.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 13. Juni, nachmittags 1/2 2 Uhr

St. Krehl: „Bete und sei wach". St. Krehl: „Ergebung". A. Bruckner: „Zwei Graduale".

Das nächste Heft erscheint am 18. Juni; Inserate müssen spätestens Montag, den 15. Juni, eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Hervorragende Werke von Carl Reinecke

Von der Wiege bis zum Grabe.

Ein Cyklus von 16 Fantasiestücken. Op. 202.

Für Klavier 2händig, Heft 1, 2 . . à M. 3.—
Für Klavier 4händig, Heft 1, 2 . . à M. 4.—
Für Violine u. Klavier, Heft 1, 2 . . à M. 4.—
Für Flöte u. Klavier . . . . M. 3.—
Für Harmonium . . . . M. 4.—
Für Orchester, Partitur . . . . . . M. 20.—
Orchesterstimmen . . . . M. 20.—
Orchester, jede Nummer einzeln, Partitur und Stimmen . . . . je M. 2.—
Verbindender Text gratis.

Konzert in H moll für Klavier und Orchester. Op. 254.

Klavier-Solostimme . . . . M. 5.—
Zweites Klavier . . . . M. 5.—
Orchesterstimmen . . . . M. 10.—
Partitur in Abschrift.

Studien u. Metamorphosen zum Konzertvortrag. Op. 235.

Nr. 1 Über ein Thema von Haydn . M. 2.—
Nr. 2 Über ein Thema von Mozart . M. 2.—
Nr. 3 Über ein Thema von Beethoven M. 2.—

Biblische Bilder. Ein Cyklus von 14 Klavierstücken. Op. 220.

Für Klavier 2händig . . . . M. 4.—
Für Violine und Klavier, Heft 1, 2 . à M. 4.—
Für Harmonium . . . . M. 2.—
Erläuternder Text gratis.

Gavotte und Pastorale a. d. Op. „Auf hohen Befehl" . . . . M. 1.50

Konzert-Ausgabe . . . . M. 1.50
Für zwei Klaviere zu 4 Händen bearbeitet von Mary Wurm . . . M. 2.—

Grüße an die Jugend. 15 Klavierstücke. Op. 236 . . . . M. 2.50

Kinder-Symphonie. Op. 239.

Für Klavier 2händig und 7 Kinderinstrumenten . . . . M. 3.—
Für Klavier 4händig und 7 Kinderinstrumenten . . . . M. 3.—
Für Klavier 2händig, Violine $^1/_2$, Cello (ad lib.) und 7 Kinderinstrumenten M. 4.—
Für Klavier 4händig, Violine $^1/_2$, Cello (ad lib.) und Kinderinstrumenten . M. 4.—

Musikal. Kindergarten. Op. 206.

Für Klavier 2händig, Bd. 1 bis 9 . . à M. 2.—
Für Klavier 4händig, Bd. 1 bis 9 . . à M. 3.—

Serenade G moll für Streichorchester Op. 242

Partitur . . . . M. 6.—
Violine I M. 1.80, Violine II M. 1.80
Viola M. 1.50, Cello M. 1.50,
Baß M. 1.—.
Klavierauszug, 4händig . . . . . . M. 6.—

Ballade für Flöte und Klavier. Op. 288 . . . . M. 3.—

Orchesterstimmen . . . . M. 6.—

Der Geiger zu Gmünd

Dichtung nach einer von Heinrich Seidel u. Justinus Kerner mitgeteilten Legende aus dem 12. Jahrhundert von Heinrich Carstens, für 3stimm. weiblichen Chor, Sopran und Alt-Sola, obligate Violine und Klavier (mit Deklamation) Op. 273

Klavier-Auszug mit Text . . . . . . M. 10.—
Jede Chorstimme à M. 1.— . . . . . M. 3.—
Violine-Solostimme . . . . M. 1.50
Vollständiges Textbuch . . . . M. 1.—
Text der Gesänge . . . . M. 0.10

3 Lieder der Handwerksburschen a. „Hanne Nüte" v. Fritz Reuter. Op. 204.

Nr. 1. Die Wanderschaft ist schöner doch Partitur M. 0.50, jede Chorstimme . . M. 0.25
Nr. 2. Habe wieder mal was Neu's erfahr'n Partitur M. 0.50, jede Chorstimme . . M. 0.15
Nr. 3. Es tät ein Schneider mal sich frei'n. Partitur M. 0.75, jede Chorstimme M. 0.25

3 Lieder von Fritz Reuter für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 205.

Nr. 1 Liebeslied „Gieb mir wieder Frühlingslieder", hoch, mittel, tief je M. —.80
Nr. 2 Gebet „Der Anfang, das Ende, o Herr, sie sind dein", hoch, mittel, tief je M. —.60
Nr. 3 Das Lied von der Untreue „Habe wieder mal was Neu's erfahr'n", hoch, mittel, tief . . . . je M. —.80

Auf hohen Befehl. Komische Oper.

Klavier-Auszug mit Text . . . . . . M. 6.—

Der Gouverneur v. Tours. Komische Oper.

Klavier-Auszug mit Text . . . . . . M. 9.—
Potpourris u. Einzelnummern in allen Ausgab. u. Besetzung.

Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig

Moskau St. Petersburg Riga

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 25

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 18. Juni 1914

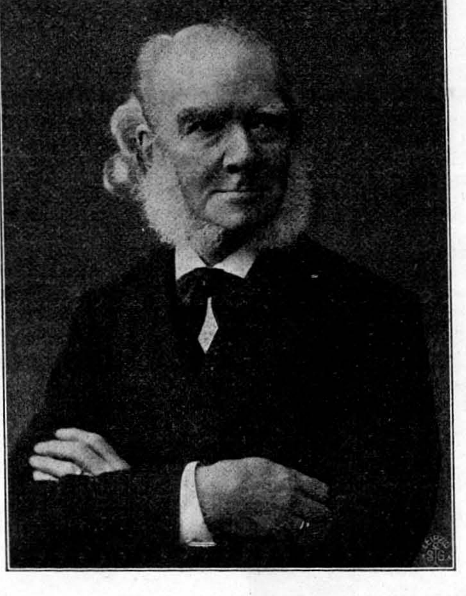
Zu beziehen
durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

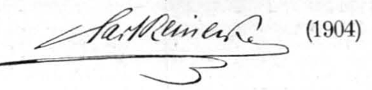
Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Carl Reineckes 90. Geburtstag

Von **Bruno Schrader**

Der heutige Futurismus in der Musik macht einen „reaktionär". Selbst wenn man einst seine Existenz für Berlioz, Liszt und Wagner in die Schanze geschlagen hat. Es empört einen, wie die modernen Reproduzenten — Pult- wie Instrumentvirtuosen — mit den alt- und neuklassischen Meistern umspringen; wie die modernen Produzenten ihr mißtönendes Blech durch eine amerikanisch gewordene Presse als reines Gold ausschreien lassen. Man erkennt mehr und mehr, daß der wahre Fortschritt in der Kunst über kurz oder lang im Rückschritte bestehen wird: im Rückschritte zu den Prinzipien, nach denen sich die gegenwärtig „Veralteten" in langem, gründlichem Studium ausbildeten und dann ihre wirklichen Meisterleistungen vollbrachten. Man kehrt zu den still erhabenen Eindrücken einer besseren Jugendzeit zurück.





(1904)

Zu ihnen gehört für den Verfasser dieses Aufsatzes die Erinnerung an Carl Reinecke. Drei Menschenalter sind jetzt dahin, seitdem die Muse den Neugeborenen mit ihrem Kusse weihte; noch kein Dezennium ist verflossen, da er sein reich verwaltetes Pfund in den Schoß des Herrn zurücklegte: und schon ist er im Konzertsaale ein seltener Gast geworden — gleich andern, echten Großmeistern. Denn der Moloch der Hypermoderne, der musikalische bezw. unmusikalische Futurismus läßt außer sich nichts leben. Doch schließlich wird, muß er sich selber fressen. Und dann kommt die große Auferstehung, da die wirklichen Heiligen in erneuter Gloriole strahlen, da der Kunstmensch schaudernd in die Finsternis zurückblickt, in der sie einst so verkannt und so falsch bewertet wurden. Carl Reineckes Verkennung liegt besonders in drei Punkten: erstens gilt er als „reaktionärer" Anhänger bezw. Nachahmer Mendelssohns; zweitens rechnet man ihn in erster Linie den Kleinmeistern alias Schul- und Kinderstubenkomponisten zu; und drittens preist man ihn einseitig als Mozart-Spieler. Hier am dritten Punkte will ich gleich mit meiner wider den Strom schwimmenden Betrachtung einsetzen.

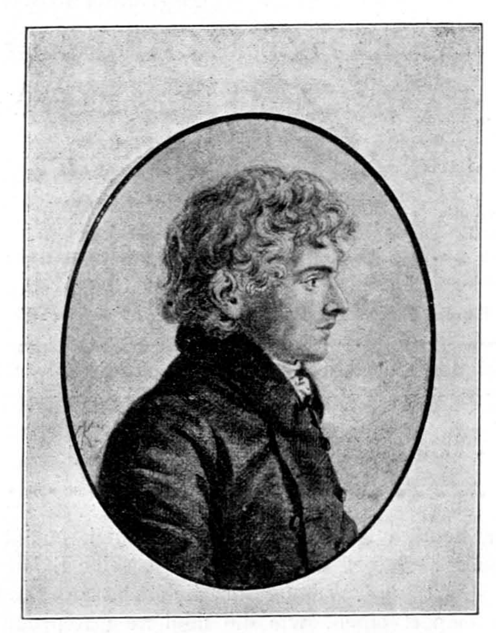
Die ersten Eindrücke, die ich durch den Großmeister erhielt, spielten in Braunschweig und Wolfenbüttel, so um 1880 herum. Ich war damals so „verrückt", mich für Wagners Nibelungen herumzuschlagen, die sonst für kurzlebige Monstra galten, und wurde dann für noch verrückter gehalten, als ich in höchster Begeisterung aus des „Antipoden" Reineckes Konzerten kam. Zwei hatte der Meister in Braunschweig gegeben und darin mit einem berühmten, mir jetzt entfallenen Geiger Beethovens sämtliche Sonaten für Klavier und Violine vorgetragen. Eins aber in Wolfenbüttel mit seiner Schwester Maria Reinecke, der Begründerin des dortigen, jetzt von Reineckes Tochter Betty geleiteten Pädagogiums für Musik. Und da hatte ich von ihm Beethovens Cmoll-Konzert und Chopinsche Werke gehört. Ungefähr ein Lustrum später saß ich in Weimar uud Jena, wo ich dem Lisztschen Kreise angehörte. Wie sehr ich von Liszt als Apostel seiner Werke geschätzt wurde, kann man in Göllerichs durch rücksichtslose Wahrheitsliebe glänzenden und deshalb hie und da verleumdeten Werke „Franz Liszt" (Berlin o. J.) lesen. Trotzdem zog es mich aber öfter nach Leipzig, um Meister Reinecke spielen und dirigieren zu hören. Er spielte Schumann, Chopin, Moscheles, Mendelssohn, Henselt, Rubinstein, Beethoven — das habe ich wenigstens noch heute als klassische, exemplarische Pianistenleistung in Erinnerung. Also wieder kein Mozart! Den hörte ich dann später — ein einziges, freilich ebenfalls unvergeßliches Mal. So zwingen mich meine eigenen Kunsterfahrungen, die allein für mein Urteil maßgebend sind, zur Abweisung der gedankenlosen Legende, die von dem großen, universellen Pianisten Reinecke

immer nur als klassischem Mozart-Spieler erzählt. Sie wird aber auch außerhalb meiner Erfahrung durch die Programme des Künstlers widerlegt. Als dieser am 14. Januar 1836 in Altona debütierte, spielte er Hummels Sentinelle, dann an gleicher Stelle Beethoven, Weber, Chopin u. a. Bei seinem ersten Konzertausfluge trug er 1843 in Kiel Mendelssohns G moll-Konzert vor, weiterhin mit dem Geiger Ernst Beethovens Kreutzer-Sonate, Thalbergs Don Juan-Fantasie, Mendelssohns Serenade und Allegro giocoso sowie Liszts Lucia-Fantasie. Auch in Leipzig führte er sich am 16. November des genannten Jahres mit Mendelssohns angeführtem Werke ein, und anfangs Oktober 1849 glänzte er in Bremen neben Liszt, indem er mit ihm die Variationen über den Marsch aus Preciosa von Moscheles und Mendelssohn für zwei Klaviere spielte. Die zeitgenössische Kritik war sich darin einig, daß er mit solchen Vorträgen das Höchste leistete. Daß er auch ein klassischer Mozart-Spieler war, steht ja freilich fest. Ja, bezüglich der Mozartschen Klavierkonzerte war er der einzig stilvolle. Denn diese Werke werden sonst allgemein falsch gespielt. Reinecke



Carl Reineckes Geburtshaus
in Altona (Elbe), Palmaille 43 (jetzt Nr. 12—14)

hat sich darüber klar und überzeugend in seiner Schrift „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte" (Leipzig, 2. Aufl. 1910) ausgesprochen. Hier wird bewiesen, daß die Klavierstimme der Praxis der Zeit entsprechend nur als Skizze notiert wurde und vom Spieler zu ergänzen war. Es trat da dieselbe Kunst des Improvisierens ein, die Friedrich Chrysander auch für den Vortrag der Arien aus Händelscher Zeit nachgewiesen hat. Wie nun aber die heutigen Sänger dieser Kunst nicht



Johann Peter Rudolf Reinecke (1795—1883)
Vater und einziger Lehrer Carl Reineckes

mehr fähig sind, so auch die Klavierspieler. Und deshalb müssen diese Prinzipalstimmen für sie eigens ausgearbeitet werden. Das erkannte schon Hummel, der als Schüler Mozarts noch auf dem Boden unmittelbarer Tradition stand. Aber seine Belehrung scheiterte an der Ignoranz der Pianisten. Höhnt doch selbst ein Hans v. Bülow von der „Verhummelung" der Mozartschen Klavierkonzerte! Reinecke erging es nicht besser, trotzdem seine Ausführungen in eine Zeit fallen, die sich auf ihre musikgeschichtliche und musikgelehrte Erkenntnis, auf ihr vermeintliches Stilgefühl nicht wenig zugute tut. Auch die musikgelehrte Kritik, die hier einzutreten hätte, versagt völlig. Ja, man griff Reineckes besseres Beispiel sogar direkt an. Wo aber die Ignoranz des Pianisten nicht im Wege steht, ist es dessen Bequemlichkeit. So kam es, daß Reineckes wichtigste praktische Arbeiten auf diesem Gebiete, die Ausführung ganzer Partituren, im Pulte blieben und nur einzelne Sätze im Arrangement für den Solovortrag ohne Orchester im Drucke erschienen. Der Meister schrieb mir kurz vor seinem Tode noch folgenden Brief darüber, den ich hiermit der Öffentlichkeit übergebe:

Leipzig, 2. 12. 1909.

Sehr geehrter Herr!

Sie werden mich schelten, wenn Sie erfahren, daß ich nicht weniger als fünf Konzerte von Mozart (in D dur, D moll, C moll, B dur und A dur) vollständig ausgeschrieben, wie ich sie spielte, in meinem Schreibtisch liegen habe und mich, trotz der wiederholten Bitten meiner Söhne, nicht entschließen konnte, dieselben herauszugeben. Und auch heute noch scheue ich mich, dasjenige, was ich als Vortragender mir erlaubte (und wozu ich mich meiner Auffassung entsprechend sogar verpflichtet fühlte), der klavierspielenden Welt gleichsam als Muster zu oktroyieren. Ich meine, die Pianisten sollten sich das Nötige selbst erdenken. Überdies kann ich mir ja nicht verhehlen, daß die jüngere Generation (vielleicht mit Ausnahme von Joseph Hofmann) mich vollständig ignoriert und meine Broschüre wohl kaum gelesen hat. Herr X spielt ja auch zu Mozarts und Beethovens Konzerten Hummelsche und Moscheles' Kadenzen, während ich,

der ich wirklich nicht an Selbstüberschätzung leide, doch immerhin glaube, daß meine Kadenzen mehr im Stile der Meister gedacht sind. Vielleicht werde ich noch einmal verständiger.

In aufrichtiger Hochachtung
Ihr ganz ergebener
Carl Reinecke.

Ich kommentiere diesen bezeichnenden Brief nur mit zwei Anmerkungen. Vorangegangen war mein Bericht



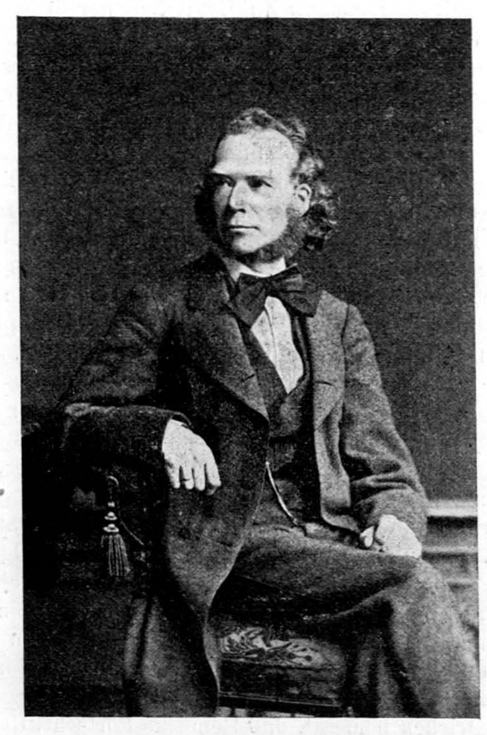
Carl Reinecke als Kind
(nach einer Bleistiftzeichnung)

über die stillose Ausführung eines Mozartschen Klavierkonzertes durch den Pianisten X, die gleichwohl durch die gesamte reichshauptstädtische Presse als eine geradezu exemplarische Leistung gefeiert wurde. Ich hatte zugleich auf die Notwendigkeit verwiesen, daß unser Meister



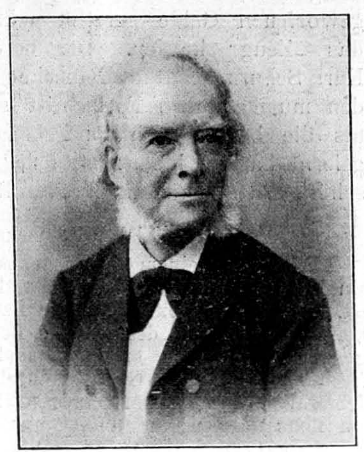
Carl Reinecke (1860)

der Ignoranz und Bequemlichkeit dadurch entgegenkommen müsse, daß er vollständige Prinzipalstimmen in fertiger Ausarbeitung für den Vortrag mit Orchester herausgäbe, wie es auch Chrysander mit den Händelschen Oratorien gemacht habe. Was nun zweitens seine tatsächlich besten und stilvollsten Kadenzen zu klassischen Klavierkonzerten betrifft, so kann auf dieselben angesichts der



Carl Reinecke (1880)

betrübenden Tatsache, daß diese ursprünglich gleichfalls für die Improvisation bestimmten Einlagen heutzutage Tummelplätze der überladensten Barbarei geworden sind, nicht dringend genug verwiesen werden. Sie sind als Op. 87 erschienen: 37 Stück zu Werken von S. Bach, Mozart (29), Beethoven und Weber. Bezüglich der Herausgabe der erwähnten Bearbeitungen bleibe ich auf meinem Standpunkte: wenn sie erfolgt, so ist wenigstens denjenigen Pianisten, die gerne wollen und nur sündigen, weil ihnen das rechte Handwerkszeug fehlt, die Möglichkeit zur Betätigung ihres guten Willens gegeben. Daß sie aber die angeführte Broschüre lesen und sich damit ernstlich abfinden, ist das mindeste, was man von ihnen verlangen kann.



Carl Reinecke (1893)

Ich gehe nun zum ersten und zweiten der angegebenen Leitpunkte über, deren Erörterung insofern in eins zusammenfällt, als sie den K o m p o n i s t e n und D i r i g e n t e n R e i n e c k e betrifft. Da ist wiederum eine Gedankenlosigkeit vorweg zu bemerken, die immer wieder nachgesprochen wird: die, mit der man gemeinhin Mendelssohn und Schumann in einen Topf wirft. Ähnlich wie man ja auch für gewöhnlich Bach und Händel unter

einen Hut bringt und sich nicht dazu versteht, Händels Wesen von der Oper und dasjenige Bachs von der Kirche aus zu erfassen. Mendelssohn war Klassizist, Schumann radikaler Fortschrittler, wenigstens in der entscheidenden Epoche seines Lebens. Zu Lebzeiten der beiden Tondichter wurde dieser Gegensatz wohl erkannt. Mein alter Kontrapunktlehrer Ernst Naumann in Jena, der selber noch von Schumann gefördert wurde, wies mich mehr als einmal darauf hin, daß sich in seiner Jugend Schumannianer und Mendelssohnianer, also die Radikalen und Konservativen, ebenso deutlich, wenn auch nicht so schroff und lärmend gegenüber gestanden hätten wie nachmals die Wagnerianer und Antiwagnerianer. Um nun aber die Stellung und Richtung eines Künstlers richtig zu beurteilen, muß man untersuchen, wie er in seiner Zeit dastand, nicht wie er sich einer weit späteren Gegenwart ausnimmt. Andernfalls käme man dahin, heute, aus der Lage unserer futuristischen Kunst heraus, auch Wagner und Liszt als unfortschrittliche Leute zu klassifizieren. Wie denn letzterer wiederholt zu uns in den Stunden bemerkte, indem er auf einst übel verschriene Stellen in seinen Werken verwies: „Ja, früher war das neu und unerhört, aber heute macht das jeder Konservatorist". (So z. B. bezüglich der übermäßigen Dreiklangsfolgen am Anfange seiner Faustsinfonie.) Die sich hieraus ergebenden Grundsätze werden aber auf Reineckes Wesen nicht angewendet. Da schreibt einer immer dem andern kritiklos nach: Epigone Mendelssohns, Vertreter der konservativen Richtung in der Musik u. dergl. m. Demgegenüber sei unterstrichen bemerkt, daß Reinecke Fortschrittler war, wenn er sich auch von deren linkem Flügel, den Radikalisten fernhielt. Seine fortschrittliche Gesinnung zeigte er bereits in seiner Jugend. Da gehörte er als Pianist zu den wenigen, die mit Liszt für Schumanns Werke eintraten. Das galt für ebenso verrückt wie diese Werke selber. Liszt erzählte uns einmal in der Stunde, als jemand Schumanns sinfonische Etüden spielte, daß er sie bei Breitkopf & Härtel gerade in dem Augenblicke entdeckt hätte, als man dort die Platten zum Einschmelzen designierte, damit wenigstens etwas von dem dafür weggeworfenen Gelde gerettet würde. Kein Mensch wolle das „Zeug" kaufen. Der berühmte Deutschamerikaner Karl Schurz schätzte Reineckes Lanze für Schumann und den musikalischen Fortschritt so hoch ein, daß er ihm, als die beiden sich im Februar 1851 in Paris kennen gelernt hatten, beim Abschiede ins Album schrieb (welche schöne Sitte heute auch „veraltet" geworden ist):

Lieber Reinecke!

Wir sind in einem Gedanken zusammengetroffen, in welchem ein Einverständnis mit den Künstlern unserer Zeit so selten ist. Die lange Abnutzung des Bestehenden hat die Möglichkeiten der Politik, des sozialen Lebens und der Kunst in den gegebenen Grenzen erschöpft und die Leistungen und Bestrebungen in diesen Grenzen durch die Erschöpfung sozusagen demoralisiert. Es bedarf eines stark bewegenden Umschwungs, um neue Bahnen zu eröffnen und das Blut in den Adern der Menschheit zu regenerieren. Wir brauchen nicht zu fürchten des Stoßes wegen, den die Zivilisation unfehlbar erleiden wird, aber nur scheinbar. Denn eine neue Jugend des politischen und sozialen Lebens sowie der Kunst selbst wird durch eine ungeahnt frische Gestaltungskraft den wahren Segen der Völkerbewegung in die lebendige Praxis führen. Nur ein Künstler, der diesen Sinn der Zukunft begreift, wird sich wahrhaft über den Stand der Gegenwart erheben können.

Erinnere Dich zuweilen in der Ferne unserer heiteren Tage in Paris.

Paris, 6. April 1851 Karl Schurz

Carl Reinecke, der 1906 für „Das Neue Blatt" ein „Gedenkblatt an Karl Schurz" schrieb, bemerkt darin zu diesen Albumsworten: „Um meines mutigen Eintretens willen für Schumann schätzte mich Schurz so ein, wie diese Zeilen es ausweisen, und jetzt nennt man mich gern einen musikalischen Philister. Tempora mutantur". Er hatte Schurz damals mit Schumanns Klavierwerken bekannt gemacht und namentlich mit der Kreislriana wie mit einer „Offenbarung" auf ihn gewirkt. Auch Chopin, den Reinecke damals bereits spielte, war den Durchschnittszeitgenossen als Komponist ungenießbar. Selbst ein Moscheles, also ein bedeutender pianistischer Fachmann, „stolperte" über die harten Harmonien und Modulationen in den Werken des jungen Kollegen, nahm Anstoß am Schwulste des Satzes usw. Liszt aber hatte unser Meister, wie schon weiter oben erzählt wurde, bereits zehn Jahre zuvor öffentlich riskiert. Liszt selber schätzte ihn dann auch, ganz im Gegensatze zu der ihm anhängenden Clique, bis an seines Daseins Ende hoch, wofür schon der Besuch spricht, den er ihm in Leipzig noch kurz vor seinem Tode machte und den Reinecke so reizvoll in seinem inhaltreichen Buche „Und manche liebe Schatten steigen auf" (Leipzig, 2. Aufl. 1910) schilderte.

Fortschrittlich war unser Künstler auch an der Spitze des Orchesters. Seine Hauptwirksamkeit lag da bekanntlich in der Leitung der Leipziger Gewandhauskonzerte. Selbige waren 1847 nach Mendelssohns Tode an Gade und ein Jahr später an Rietz übergegangen. Als dann letzterer 1860 nach Dresden ging, wurde Reinecke sein Nachfolger. Er hat den Ruhm des Instituts bis 1895 auf der alten Höhe gehalten. Neun Jahre nach seinem Abgang (an seinem 80. Geburtstage) feierte er an der alten Stätte seines Wirkens sowohl als Pianist wie als Komponist einen Triumph, dessen Zeuge ich war. Der Achtzigjährige zeigte sich nicht nur im Vortrage inspiriert wie ein in der Blüte der Jahre Stehender, sondern auch in Anschlag und Technik so, wie man es bei dem Alter nicht so leicht wieder gewahren wird. Und seine neue Komposition, das Klaviertrio Op. 264 mit Klarinette und Viola, stand ebenfalls noch ganz auf der Höhe der früheren, besten Werke. Im Gewandhause nun trat Reinecke stets für den maßvollen, stetigen Fortschritt in der Musik ein. Sich dabei für die Hypermoderne zu begeistern, konnte man von einem Manne, der noch zu Lebzeiten Beethovens und Schuberts geboren wurde und mit Mendelssohn und Schumann eins war, doch nicht verlangen. Selbst ich, der treue Anhänger Liszts, vermag mich da nicht zu begeistern. Gewisse Radaubrüder, die durch sonstige Leistungen nichts zu erreichen vermochten, verlangten es aber und machten durch ihren Lärm die Gewandhäusler irre. Es darf nicht vergessen werden, daß Reinecke einst dort neuen Geistern wie Volkmann, Kiel, Rheinberger, Saint-Saëns, Bronsart, Gouvy, Dvořak, Raff, Goetz, Rubinstein, Bruch, Brahms, D'Albert und Richard Strauß, um nur einige ohne Wahl zu nennen, Bahn brach, und zwar bei der damaligen Bedeutung des Instituts nicht nur für Deuschland, sondern für die Welt überhaupt. Berlioz, Liszt und Wagner hat er ebenfalls dirigiert, wenn auch nicht gerade die Faust- und die Dantesinfonie. Er war eben als Künstler geradeso ehrlich wie als Mensch, und deshalb machte er auch in der Kunst nichts, wozu ihn nicht innere Überzeugung, sondern nur äußere Rücksichten oder gar geschäftliche Cliquenspekulation, diese Hydra im gegenwärtigen Musikleben,

bewegen gekonnt hätte. Sein Grundsatz war, von neuen Werken nur solche aufzuführen, die nach seinem Urteile wert waren, nicht nur einmal, sondern öfter gehört zu werden, die also eine wirkliche Bereicherung der Musikliteratur zu sein schienen. So wahrte er die Tradition des Gewandhauses. Gern verglich er es mit einem Museum, in das nur solche Werke aufgenommen werden, die ein wirkliches Anrecht haben, dort eine bleibende Stätte zu finden; während er andere Konzertinstitute jenen Ausstellungsgalerien gleichstellte, in denen die Bilder ewig wechseln und nur selten einmal wiederkehren.

Das Signum des Fortschrittes ist auch Reineckes Wesen als Tondichter aufgedrückt. Demgemäß läßt sich die lange Reihe seiner Werke in drei deutliche, wenn auch naturgemäß ineinander überfließende Perioden gruppieren. Als der junge, flügge gewordene Künstler 1843 aus seiner Vaterstadt Altona auszog, war, wie in so vielen ähnlichen Fällen, seine Sehnsucht Leipzig, wo der Stern Mendelssohns strahlte. Nachdem er sich vorerst im Norden Geld verdient hatte und in Kopenhagen mit einem Stipendium des Königs ausgestattet worden war, reiste er im September 1843 dorthin. Hier wurde Mendelssohn, der damals in Berlin in Anspruch genommen war, den Winter über durch Ferd. Hiller in der Leitung der Gewandhauskonzerte vertreten. Unter ihm debütierte Reinecke daselbst. Es entstand das dauernde Freundschaftsverhältnis, durch das Reinecke später auch bewogen wurde, nach Köln als Lehrer an das von Hiller geleitete Konservatorium zu gehen. Ferner trat das Ehepaar Schumann in den Lebenskreis unseres Künstlers ein. Mendelssohn erst, als er von Berlin zurückkehrte. Dieser war in jener Zeit der tonangebende Komponist, der Schule machte, nicht der als extravaganter Himmelstürmer verrufene Schumann. Natürlich schloß sich auch Reinecke seiner Richtung an, wie ja auch ein Beethoven zunächst von Mozart und Haydn abhängig war. Aber diese Mendelssohnschen Stileinflüsse lassen sich bei Reinecke nur bis Op. 30, höchstens 40 nachweisen, dann ist's damit aus. Und selbst in diesen Werken tritt schon etwas hinzu, das bei Mendelssohn fehlt und einerseits bereits in Beethoven wurzelt, anderseits aber gerade in Schumann so eigenartig gedieh: der Humor im Sinne Jean Pauls. Wir haben in dieser ersten Gruppe der Werke auch schon Tondichtungen, die die Behauptung eines bloßen Kleinmeisters widerlegen, und eigentlich nur zwei Opera, die die vom Jugendkomponisten stützen. Ich weise dabei auf die beiden ersten, heute noch unbedingt wirksamen Streichquartette Op. 16 Es dur und Op. 30 F dur hin, auf das Klaviertrio Op. 38 D dur, das Klavierquartett Op. 34 Es dur und auf das Konzertstück für Klavier und Orchester Op. 33 G moll. Die Klavierdichtung ist auch sonst schon in großen Formen vertreten: vierhändige Sonate Op. 35 A moll, besonders aber die jetzt, da in Berlin wenigstens so häufig Pianisten an zwei Klavieren auftreten, wieder „aktuellen“ Opera 6 (Andante und Variationen) und 24 (Variationen über eine Sarabande von S. Bach). In den Werken der zweiten Periode tritt der Einfluß Mendelssohns nach und nach ganz zurück. Der Schumannianer bricht durch, und allmählich schält sich eine Art Selberaner heraus, den man nicht mehr klassifizieren kann. Als solcher ist Reinecke auch auf das von ihm entdeckte und als erstem bekannte Gebiet geraten, dessen Erträgnisse ihm die landläufige windschiefe Stellung bei den Artikel- und Musikgeschichtsverfassern gaben: die Märchenkomposition für Frauenchor, Sologesang, verbindende Deklamation und Klavier, ferner die Kinderoper. Ich gehe aber absichtlich auf dieses altbekannte Stück seines Gesamtwerkes nicht ein. Darauf sei aber hingewiesen, daß mit der Idee der Märchenoper später Humperdinck das Fett abschöpfte.

Reineckes eigentliche Opern könnten heute, wo man nicht so recht weiß, was man außer den alten Repertoirewerken und dem ewigen Wagner geben soll und in dieser Verlegenheit die unmöglichsten Eintagsfliegen einfängt, wieder versucht werden. Die herrschende Dürre wäre ihnen eine fördernde Folie. Das „große“ Werk ist hier „König Manfred“ (Op. 93), dessen Ouvertüre und Vorspiel zum 5. Akte ja so viel gespielt wurde, als ob Reinecke keine Orchesterwerke für den Konzertsaal geschrieben hätte. Hier hat der Komponist insofern die moderne Straße betreten, als er die alten Einzelformen aufgab und das Werk szenenweise durchkomponierte. Ob indessen der Stoff, der bisher noch nie auf der Bühne Glück hatte, heute eine andere Konstellation vorfinden würde, weiß ich nicht. Ähnlich steht die Sache wohl um Körners „Vierjährigen Posten“, dessen Komposition Reinecke als Op. 45 herausgab. Dagegen sollten die beiden komischen Opern „Auf hohen Befehl“, in der ein bekanntes Volkslied durchgesponnen ist, und „Der Gouverneur von Tours“ ernstlich wieder einmal unter die Lupe genommen und auf ihre Bühnenwirksamkeit hin angesehen werden. Vielleicht liest der eine oder andere Operndirektor diese Zeilen und geht der Anregung nach. Sehr hübsch und anziehend, für kleine Häuser, Opernschulen u. dgl. wie eigens geschaffen ist das Singspiel „Ein Abenteuer Händels“, das schon allein in seinem Stoffe — the harmonious blacksmith — dem Musiker eine so freundliche Hand reicht. Die auch für den Konzertsaal geeignete Musik zu Schillers Tell (Op. 102) vervollständigt die Gruppe von Reineckes Bühnenwerken.

In der Konzertmusik zeigt sich unser Pseudokleinmeister nun vor allem in den Orchesterwerken als Großmeister. Mit der Sinfonie, mit der unsere gegenwärtigen Auchkomponisten in der Regel ihre Titanenlaufbahn beginnen, wartete er ziemlich lange. Die erste (A dur) trägt die Opuszahl 79; ihr Schöpfer war bereits 34 Jahr alt. Sie ist ein sonniges Idyll voll Melodie und Wohllaut. Dagegen schlägt der Komponist in der zweiten (Op. 134 C moll) die ernsten Saiten seiner nordischen Heimat und ihrer Nachbarschaft: Hakon Jarl, des dänischen Dichters Oehlenschläger Trauerspiel klingt hier aus. Das Werk ist abermals ein Beleg für Reineckes fortschrittlichen Geist, der mit dem Strome ging, aber nur das daraus schöpfte, was seiner Wesenheit nicht widersprach. Wir haben in Hakon Jarl eine „Sinfonische Dichtung“, aber eine in der alten viersätzigen Form, und deshalb schon dürfte man dem Werke den neuen Namen nicht geben. Trotzdem sind darin die Stimmungen, Charaktere und Situationen der Tragödie ziemlich scharf ins musikalische Licht gerückt. Volle dreißig Jahre später erschien die dritte Sinfonie (Op. 227 G moll). Diese ist ein besonders typisches Werk der dritten Periode: nichts darin klingt mendelssohnsch oder schumannsch oder sonstwie; alles ist auf den eigenen Ton gestimmt, zu dem sich der Komponist im Verlaufe des Schaffens aufgeschwungen hatte. Daß diese Sinfonie und Hakon Jarl nicht öfter in den Konzertsälen zu treffen sind, ist nicht verwunderlich,

wenn man die Armseligkeit bedenkt, mit der man sich da immer mittels einiger weniger Repertoirewerke im Kreise dreht.

Die Männerchorvereine, die doch wirklich nicht gerade Überfluß an größer angelegten Werken haben, sind hier ebenfalls blind. Der Stoff „Hakon Jarl" ist z. B. nach einer Dichtung von Heinr. Carsten (alias Reinecke) auch für Alt-, Tenor- und Baritonsolo, Männerchor und Orchester da (Op. 142), desgleichen Eichendorffs Legende „Die Flucht der heiligen Familie" für Männerchor mit Orchester (Op. 131), Klopstocks „Schlachtlied" für Doppelmännerchor mit Orchester (Op. 56) und endlich der auch von Liszt komponierte und noch weniger als der Reineckesche aufgeführte „Festgesang an die Künstler", der als Schlußchor der großen Festouvertüre Op. 218 auftritt. Unter den Kompositionen für Männerchor befindet sich ferner Kirchenmusik. Da seien das Tedeum Op. 78 mit Blechinstrumenten und Kontrabaß und das Salvum fac regem Op. 67 für dreistimmigen Männerchor mit Instrumentalbegleitung besonders hervorgehoben.

Natürlich schrieb der ebenso fleißige wie erfindungskräftige Meister auch allerhand kirchliche und weltliche Werke für gemischten Chor. Es mag davon einerseits auf die beiden Messen Op. 95 und 114, beide mit Orgel, anderseits auf das größere Werk „Belsazar" für Soli, Chor und Orchester (Op. 73) hingewiesen sein. Werden sich die Chordirektoren, die diese Geburtstagswürdigung lesen, wieder daran erinnern? Schon die natürliche Sangbarkeit aller dieser Werke sollte zu ihnen zurückführen.

Da ich bei diesem Spaziergange in den 287 Opusnummern gerade in die Gesangswerke hineingeraten bin, möchte ich bezüglich der Lieder darauf aufmerksam machen, daß sich einige mit obligaten Instrumenten darunter befinden, so zwei mit Violine oder Violoncell Op. 26, drei Liebeslieder mit Violine Op. 195 u. a. m. Die nicht eben reiche Literatur der Konzertarie mit Orchester ist durch Mirjams Siegesgesang Op. 74 (Sopran), Almansor Op. 124 (Bariton) und das Hindumädchen Op. 151 (Mezzosopran) vertreten. Auch das jetzt wieder kultivierte rezitierte Gedicht mit Klaviermusik fand Berücksichtigung, was die beiden Melodramen Op. 111 dartun: Der Mutter Gebet und Schelm von Bergen. Doch kehren wir wieder zu den Werken großen Stils zurück, auf die es für die angegebenen Leitpunkte allein ankommt.

Ich gedenke da zunächst der vier Klavierkonzerte Op. 72 Fis moll, Op. 120 E moll, Op. 144 C dur und Op. 254 H moll. Diese ausgezeichneten Werke, deren handgerechte Prinzipalstimme durch kein überlautes Orchester erdrückt wird und zur Entfaltung echter Klavierspielkunst, die im sogen. Klaviertitanentume niemals geschehen kann, die rechte Handhabe bieten, scheinen in die Aufführungen der Konservatorien verbannt zu sein. Das liegt auch hier an der Dürftigkeit des Repertoires unserer Pianisten. Diese leiern stets denselben Kreis weniger Favoritwerke herunter oder plagen sich mit mehr als fragwürdigen, stets aber unfruchtbaren Neuheiten ab. Ich habe in den überreichen Berliner Konzertwintern nur ausnahmsweise einmal ein Konzert von Mendelssohn oder das von Henselt gehört, nie aber eines von den wundervollen „sinfonischen" Henry Litolffs, dem Liszt sein eigenes in Es dur widmete, oder gar solche von Hummel, Moscheles, das von Hiller u. ä. „Dergleichen Zeug kann man nicht mehr öffentlich spielen", sagte mir einer unserer größten Pianisten, als wir vom — Schumannschen Konzerte sprachen. Bei solchen Grundsätzen ist allerdings vorläufig nichts zu hoffen. Daß nun Carl Reinecke auch ein Violinkonzert (Op. 141 G moll) und eins für Violoncell (Op. 82 D moll) schrieb, scheint in den nächstbeteiligten Kreisen völlig unbekannt zu sein. Das für Harfe (Op. 182 E moll) hörte ich vor zwei Jahren in einem Sinfoniekonzerte des Blüthner-Orchesters. Es bewies seine Lebensfähigkeit und hatte starken Erfolg. Hierbei mag eingeschaltet sein, daß Reinecke auch Kadenzen zu Mozarts Doppelkonzert für Flöte und Harfe schrieb, die ich in einem der letzten Berliner Konzertwinter gleichfalls einmal kennen lernte. Reineckes eigenes Flötenkonzert in D dur erschien als Op. 283. Wir haben von ihm noch ein anderes Originalwerk für dieses luftige Blasinstrument. Das ist die Sonate „Undine" für Flöte und Klavier (Op. 167 E moll). Auch darin zeigt sich der Komponist wieder von modernen Ideen beeinflußt. Es gilt hier dasselbe, was bei Anführung der Sinfonie Hakon Jarl gesagt wurde.

Mit diesem Werke sind wir nun in die Kammermusik hineingeraten. Da wären den beiden Streichquartetten aus der ersten Schaffensperiode noch das in C dur Op. 132 und das in D dur Op. 211 anzureihen, aber nur ein Streichtrio in C moll Op. 249. Als Op. 271 haben wir ein Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, zwei Hörner und Fagott; als Op. 216 ein Oktett für Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte. Man sieht, der Meister ließ kein Gebiet unbebaut. Auch das Klavier verband er mit Blasinstrumenten, die ja besser damit verschmelzen wie die Streichinstrumente. Des Trio Op. 264 wurde schon weiter oben gedacht. Es schließt sich eins mit Oboe und Horn Op. 188 A moll an und eins mit Klarinette und Horn Op. 274. Mit Violine und Violoncell haben wir noch ein zweites Klaviertrio Op. 230 C moll; ferner ist ein Klavierquintett mit Streichinstrumenten vorhanden (Op. 83 A dur). Schließlich bliebe mir noch ein Blick auf die Sonaten übrig. Da erscheint die erste für Klavier und Violoncell als Op. 42 A moll, die zweite als Op. 89 D dur und eine dritte als Op. 238 G dur; aber nur eine (außer den „instruktiven") für Klavier und Violine Op. 116 E moll. In der letzten Klavierviolooncellsonate, die den Manen Brahms gewidmet ist, steckt wieder der von allen Vorbildern losgelöste, ureigene Reinecke — wie anderwärts in diesen letzten Werken auch. Für Klavier allein ist außer der genannten vierhändigen nur eine einhändige da, die für die linke Hand (Op. 179 C moll); hingegen mehrere für zwei Klaviere. Auch für Orgel komponierte der Meister nur die eine in G moll Op. 284. Sie bildet den Schlußstein des stattlichen Opusbogens. Ein vollständiges Verzeichnis der gedruckten Werke erschien 1889, ist aber noch nicht fortgesetzt. Wohl aber findet man eine abgeschlossene Gesamtübersicht im 24. Bande von Fr. Pazdireks Universalhandbuch der Musikliteratur (Wien 1910), die aus bester Quelle stammt und als erschöpfende Musterarbeit angesprochen werden kann. Es wird jetzt viel Geld der Steuerzahler für die Herausgabe sogen. Denkmäler der Tonkunst verpulvert, für Ausgaben archaischer Werke, die gedruckt ebenso in den Bibliotheken modern werden, wie sie es ehedem bloß geschrieben taten. Wie viel fruchtbarer wäre es, statt dessen erst mal Gesamtausgaben der Großmeister der nachbeethovenschen Zeit herauszubringen, die noch musikalisch lebens-

fähig sind! Wie dann einem Spohr, Hummel, Marschner, Weber, Litolff und vielen anderen geholfen wäre, so würde auch unser Carl Reinecke durch ein solches Denkmal in ein richtigeres Licht kommen. Zu bedauern ist, daß er nicht noch mehr geschrieben hat, auf einem anderen Gebiete nämlich.

Auf dem der Musikschriftstellerei. Was er da für eine leichte, flüssige Feder hatte, für ein angenehmes Erzählertalent, beweisen die Gedenkblätter aus seinem Leben, memoirenartige Aufsätze, die er unter dem gut gewählten Titel „Und manche liebe Schatten steigen auf“ veröffentlichte (Leipzig 1910, 2. Aufl.). Ich gedachte ihrer schon weiter oben, als ich von Liszts Verhältnis zu Reinecke sprach. Ebenso wurde der wertvollen Schrift über die Mozartschen Klavierkonzerte (Leipzig 1910, 2. Aufl.), die mehr ins musikwissenschaftliche Gebiet überschlägt, aber doch gänzlich in der musikalischen Praxis wurzelt, schon gedacht. Rein schöngeistiger, ästhetischer Natur sind die Aphorismen „Aus dem Reiche der Töne“, ein Band gesammelter Aussprüche über die Tonkunst aus aller Herren Schriften (Leipzig 1907). Dann der stärkere Band der „Meister der Tonkunst“ (Stuttgart 1903)! Auf das didaktische Gebiet leiten die weit verbreiteten, auch in englischer Übersetzung erschienenen Aufsätze über „Die Beethovenschen Klaviersonaten“ zurück, Belehrungen in Briefform, die schon in der sechsten Auflage (Leipzig 1912) vorliegen. Auch die Schrift „Was sollen wir spielen?“ ist in „Briefen an eine Freundin“ abgefaßt (Leipzig 1882). Die sehr gute, positiv praktische Fingerzeige gebenden „Aphorismen über die Kunst, zum Gesange zu begleiten“ (Leipzig 1890), sind gleichfalls in einer englischen Ausgabe zu haben. Endlich noch „Winke und Ratschläge“ (Leipzig o. J.), die sich an die lerneifrige Jugend wenden. Wenn man nun noch auf die gelegentlichen, frisch geschriebenen, aber noch nicht gesammelten Aufsätze sieht, die Reinecke für Zeitschriften verfaßte, so muß man sich sagen, daß er es auch als Fachschriftsteller weiter gebracht hat als mancher, der sich dort eines besonderen Rufes erfreut, aber im Grunde genommen kaum über seine Tageszeitungsberichte hinausgekommen ist. Es ist eigentümlich, wie dieses ausgesprochene Schreibtalent vielen der Gruppe eigen ist: bei Mendelssohn spricht es sich deutlich in seinen doch zunächst nur familiären Reisebriefen aus, Schumanns Feder dominierte, Hiller schrieb geistvolle und gewandte Essays, Berlioz, Liszt und Wagner sind als Publizisten berühmt, Cornelius und Bülow schrieben ebenfalls. Heute scheinen die praktischen Musiker mehr dem Goetheschen Grundsatze „Der Künstler rede nicht, er bilde“ zu folgen, aber beim Bilden kommt ebenfalls nichts mehr heraus.

Über Reineckes eminente Lehrtätigkeit, die auch vielerlei redaktionelle und didaktische Arbeiten im Gefolge hatte (wie z. B. eine Sammlung von Klavierkonzerten alter und neuer Zeit, die jeder Pianist besitzen sollte, eine Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten u. v. a. m.), will ich wieder schweigen, weil sich da alle Urteiler einig anerkennend die Hände reichen. Interessantes Material finden die Leser dazu in Nr. 24 des 78. Jahrganges 1911 unseres Blattes, in Nr. 27 des 79. (1912) und in Nr. 10 des laufenden.

Diese Unterrichtsgabe und Unterrichtslust mag Reinecke schon als Kind im Elternhause assimiliert oder auch von den Vorfahren direkt geerbt haben. Wie so manches großen deutschen Musikers Wiege stand auch die seinige in einer Lehrerswohnung. Wir bringen das Geburtshaus, ein echt nordischer Typus mit hohem Giebelerker, hier zum ersten Male im Bilde (Altona, Palmaille 43, jetzt 12—14). Die Räume lagen im Parterre links, wo man nachmals den Laden einbaute. Dort kam Carl Heinrich Carsten Reinecke am 23. Juni 1824 — nicht Juli, wie die jetzt angebrachte Gedenktafel angibt — als Sohn des Stadtschullehrers Johann Peter Rudolph Reinecke und dessen Gattin Henriette geb. Wetegrove zur Welt. Der Vater hatte starkes Musiktalent und eisernen Fleiß in der Kunst. Er fand Unterstützung zu einer ausschließlichen Fachbildung darin und wurde einer der gesuchtesten Klavier- und Theorielehrer Altonas. Ferner bekam er die Direktion der Orchesterkonzerte des Apollovereins, wo nachmals der Sohn sein erstes schon erwähntes Debut hatte. Von 1844 bis 1869 bekleidete er dann die Seminarmusikdirektorstelle in Segeberg. Sein Tod fällt ins Jahr 1883. Dieser vortreffliche Mann ist der einzige Lehrer unseres Meisters gewesen. Letzterer entfaltete sein Talent so früh und bestimmt, daß über die Wahl seines Lebensberufes kein Zweifel möglich war. Als der Sechs- oder Siebenjährige, der mit seinem fünften Jahre Musikunterricht hatte, einmal beim häuslichen Quartettspiele zuhören durfte, entstand beim Vortrage eines Haydnschen Werkes plötzlich eine Disharmonie, der niemand von den Quartettisten auf den Grund kommen konnte. Da meinte das kleine Bürschchen, in der (geschriebenen) Violoncellostimme fehlten an einer bestimmten Stelle ein paar Takte Pause. Man lachte erst darüber, probierte aber dennoch nach und fand die Bemerkung richtig. Des Knaben Ausbildung war vielseitig. Außer Klavier, Theorie und frühzeitigem Partiturspiele lernte er Violine und Bratsche spielen, so daß er im Orchester mitwirken und sich auch da Routine aneignen konnte. Zu komponieren begann er bereits im achten Lebensjahre. Mit der kontrapunktischen Technik wurde er so früh vertraut, daß ihm später ihre schwierigsten Materien wie äußere, ganz von selber funktionierende Umgangsformen lagen. Einer seiner Schüler zeigte mir einmal ein Albumblatt, das Reinecke ihm ins Stammbuch geschrieben hatte. Der Meister tat das sogleich beim Vorlegen, ohne sich lange zu besinnen. Und doch war es ein ungefähr 16 Takte langer Spiegelkanon. Was solche Satzvirtuosität besagt, weiß nur der, der sich selber in solchen Kunststücken versuchen konnte. Was unsereinem mühsame Rechenarbeit ist, floß Reinecke als Spielerei aus der Feder. Leider sind diese alten Meisterkontrapunktisten im Aussterben begriffen. Die Jungen komponieren drauflos, ohne mehr in solchen Dingen getan zu haben, als — bestenfalls — kursorisch dabei gewesen zu sein. Mir selber sind schon Schüler weggegangen, weil ich ihnen zumutete, eine gewöhnliche kurze Schulfuge schreiben zu lernen. Sie seien nicht veraltete, sondern moderne Menschen. Nun, die modernen Werke sind ja auch danach. Unsereiner aber klagt um die verloren gegangene Schöne. Und so schätzt man echte Meister wie Carl Reinecke höher und immer höher ein. Daß dieser im März 1843 in die Welt hineinzog, wurde schon erzählt. Sein Landesherr war damals noch der König von Dänemark; deshalb hieß dieses erste Wanderziel Kopenhagen. Dort wurde der junge Künstler denn auch bald dem Könige empfohlen, sodaß er zur Mitwirkung in einem Hofkonzerte gelangte, worauf sich dann alles übrige von selber machte. Überall

große Erfolge. Auch in Stockholm. Im Herbst besuchte der Ruhmbeladene das Elternhaus und zog dann seinem Hauptziele Leipzig zu. Hier trifft man ihn alsbald in den angesehensten Familien und Kreisen. Man schätzte ihn aber nicht nur als Pianist und Lehrer. Er war sogar als Bratscher in ein konzertreisendes Streichquartett eingetreten, in das Wasielewskische, mit dem er bis Bremen hinauf kam. Dann zog er wieder als Pianist weiter, konzertierte daheim, in Kiel und anderen Orten und ließ sich, zum Kgl. Dänischen Hofpianisten ernannt, 1846 in Kopenhagen nieder. Zwei Jahre später trieben ihn aber die politischen Ereignisse fort. Er erschien wieder in Leipzig, trat im Gewandhause auf und besuchte Franz Liszt in Weimar. Der machte in der Pariser Zeitschrift La Musique für ihn Propaganda. Reinecke führte sich dann 1851 persönlich in Paris ein, indem er dort mit dem Geiger Königslöw konzertierte. Der Erfolg war stets da. Der Künstler schloß auch mit Berlioz Freundschaft, wirkte in dessen Konzerten mit und mußte Liszts Töchter Cosima und Blandine unterrichten. Dann holte ihn 1851 Ferd. Hiller als Lehrer an das Kölner Konservatorium, als welcher der längst berühmt Gewordene keineswegs an Konzertreisen gehindert war. Da er sich indessen nach dem Dirigentenpulte sehnte, ging er 1854 als städtischer Musikdirektor nach Barmen. Hier führte er seine ersten Chor- und Orchesterwerke auf. Der Erfolg, den er immer als Pianist hatte, heftete sich nun auch an seinen Taktstock. Nach fünf Jahren berief man ihn nach Breslau als Nachfolger von Mosewius. Hier gründete Reinecke die noch heute blühenden Sinfoniekonzerte. Aber schon nach Jahresfrist mußten ihn die Breslauer lassen: 1860 kam die Berufung an das Leipziger Gewandhaus und Konservatorium. Daß Leipzig Reineckes zweite Heimat und er ein Bannerträger des alten Leipziger Musikruhmes wurde, ist bekannt genug. Als ihn am 10. März 1910 der abrief, der uns alle einmal ruft, waren die Außenstehenden überrascht: man wußte, daß der Sechsundachtzigjährige geistig und körperlich noch in bester Verfassung war. Alle Einsichtsvollen trugen in ihm trauernd ein Stück der alten, echten Musikwelt zu Grabe, des einst so strahlenden Tempels, der jetzt mehr denn je in Schutt und Trümmer fällt. Polyhymnia ist gestürzt; auf ihrem Sockel thront — das goldene Kalb.



Von der Musikalienschau auf der Bugra

Im letzten Heft unserer Zeitschrift haben wir in großen Umrissen auf das Wichtigste hingewiesen, was den Musiker auf der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik zu Leipzig anzuziehen vermag. Heute und in den folgenden Heften wollen wir in die Stände der Musikalienverleger ein paar Blicke werfen; natürlich können wir uns bei den meisten ebensosehr aus Rücksicht auf den Raum wie auf die Geduld des Lesers, der alles Statistische lieber in Katalogen als in einer Musikzeitschrift sucht, nur kurze Zeit aufhalten. Bei einigen verlohnt sich aber schon mehr als ein kurzer Augenblick.

Ich denke da gleich an unser weltbekanntes und altberühmtes Haus Breitkopf & Härtel. Ein stattlicher Raum, worin dem Beschauer in geschickter und vornehmer Art die Bestrebungen und Erfolge der Firma vor das Auge geführt werden. Schon bevor man eintritt, gewahrt man an der äußeren Längswand lange Reihen von Buchrücken der prächtigen Monumentalausgaben der großen älteren und alten Meister. Tritt man ein, so überrascht der beruhigende Eindruck der vielen, in langen Reihen sorgfältig aneinandergestellten mattblauen Hefte, deren Herkunft durch die Aufschriften: Edition Breitkopf, Breitkopf & Härtels Volksausgabe, Chor-, Orchester- oder Partiturbibliothek näher bezeichnet erscheint. Die ganze große Längswand ist allein den mit dem 1. Januar d. J. auf den Markt gebrachten Wagner-Ausgaben gewidmet, über deren Mannigfaltigkeit ein umfangreicher Katalog Aufschluß gibt. Diese Wagner-Ausgaben tragen fast einzig und allein — wenigstens zum Teil — ein paar andere Farben in das gleichmäßige Mattblau hinein. Auf einer der beiden kürzeren Seitenwände sind fast ausschließlich Werke von Jean Sibelius untergebracht, für dessen Schaffen das Haus schon lange Jahre kräftig eingetreten ist. Reichlicher, aber dezenter sonstiger Schmuck belebt den Raum auf vornehme Weise: viele Bilder von Tonkünstlern, die mit der Firma in Beziehung stehen oder standen, wertvolle Autographen ehemaliger Mitarbeiter, Stiche und Bilder des Gründers des Hauses und der späteren Besitzer, wie auch der Breitkopfsche Bär, das Geschäftszeichen des Hauses, auf dem Wandfries in trefflicher Stilisierung zu erblicken ist. Und wer sich für die Geschichte des Verlagshauses interessiert, für den liegt sie zur Einsicht bereit in einer umfänglichen Arbeit des gegenwärtigen Seniorchefs: „Breitkopf & Härtel, Gedenkschrift und Arbeitsbericht" von Oskar von Hase (4. Auflage 1914).

In den Ausstellungsraum, der dem eben geschilderten gerade gegenüber liegt, teilen sich fünf andere Leipziger Verlagshäuser: Carl Merseburger ist vorzugsweise mit Schulen und sonstigen technischen Werken für Orchesterinstrumente sowie mit Buchliteratur über diese und andere theoretische Zweige vertreten.

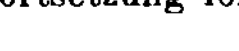
Friedrich Kistner lenkt die Aufmerksamkeit ebenfalls auf Werke instruktiver Art, doch widmet er seine Arbeitskraft dankenswerterweise in erster Linie einer Elite vornehm moderner Tondichter wie K. Bleyle, Fr. Mayerhoff, J. v. Gilse, R. Wetz, Th. Blumer, P. Ertel, C. Reinecke, H. Huber. Besonders hoch einzuschätzen ist aber sein auch in der Ausstellung ersichtliches unentwegtes Eintreten für Felix Draeseke.

Ein ganz anderes Gesicht zeigt der rührige Verlag von M. P. Belaieff. Ihm kommt — mit der Firma Julius Heinrich Zimmermann, auf deren Musikalienschau wir noch zu sprechen kommen werden — das große Verdienst zu, den Russen, von Glinka bis zu den lebenden, Heimatrecht in Deutschland verschafft zu haben. Die Reihe der von ihnen in Deutschland beinahe populären Tonsetzer ist schon eine stattliche: Glazounow, Rimsky-Korsakow, Scriabine, Borodine, Cui, Liadow, Glière und eine stattliche Anzahl anderer mehr oder weniger bekannte Namen sind hier mit vornehmlich größeren und anspruchsvollen Werken vertreten. Viele kleine rote Kammermusikpartituren heben sich lebhaft von dem schlichten Grau der großen Foliohefte und -bände ab. Über dieser Russenschau strebt das fast lebensgroße Bild des Begründers des Hauses mächtig empor.

Ein paar Schritte weiter führen wieder zu einer angenehmen Abwechslung. Hier, beim Verlag von Friedrich Hofmeister, singen und klingen schon die buntfarbigen und vielgestaltigen, übrigens fast durchweg mit künstlerischem Stift und Pinsel entworfenen Titelblätter, die eine reiche Fülle von Lauten-, Gitarre- und Mandolinenmusik bergen. Manches davon ist schon jetzt Gemeingut des Volkes geworden, erinnert sei nur an den „Zupfgeigenhansl". Zwei „Kotheabende" werden ebenfalls den meisten Spielern der wieder mit Recht immer mehr gewürdigten Zupfinstrumente bekannt sein. Daß sich der Hofmeistersche Verlag noch um ein ganz anderes musikalisches Gebiet, um das der jährlichen Musikalienstatistik, ein besonders großes Verdienst erworben hat, ist allbekannt. Die bekannten „Handbücher der musikalischen Literatur" sind deshalb, einen so unscheinbaren Eindruck sie äußerlich auch machen mögen, eine besondere Zierde dieses Verlagsstandes.

Fritz Schuberth jr. schließt den Kreis dieses Ausstellungsraumes. Er ist der aktuelle Verleger eines Bugra-

Festmarsches, der, von A. Schiller stammend, oft vom Ausstellungsorchester gespielt werden und rechte Schneid' haben soll. Im übrigen zeigt auch dieser Musikalienstand, daß sein Inhaber mit Ernst und Idealismus arbeitet. Namen wie Weingartner, Kienzl, Goldner, Meyer-Olbersleben, E. Krause sind als Verfasser von instruktiver oder vornehmer Unterhaltungsmusik vertreten. Besondere Beachtung verdient hier noch die gut methodisch angelegte „Neue populäre Klavierschule" von Oskar Fuchs (deutsch und englisch). —n—



(Fortsetzung folgt.)



„Im Stile von Goethes Hausmusik"

Konzert zu Ehren der Goethe-Gesellschaft im Hoftheater zu Weimar

Von K. Schurzmann-Berlin

Einen hübschen Auftakt hatte die Generalversammlung der Goethe-Gesellschaft in diesem Jahre durch eine musikalische Veranstaltung, die mit auserlesenem Geschmack Lieder und Balladen Goethes und Schillers in Kompositionen von Zeitgenossen brachte. Prof. Dr. Max Friedländer, der das Programm zusammenstellte, danken die Festteilnehmer eine Stunde Musik im Goetheschen Hause.

Als sich der Vorhang teilte, zeigte die Szene eine zwanglos gruppierte Gesellschaft in den Kostümen der Goetheschen Zeit, der auch die Innendekoration des Salons entsprach. „Johanna Sebus", einer der frühesten Belege für die Chorballade, und das frohlaunige „Gastmahl", beides Kompositionen von Goethes musikalischem Berater Zelter, rahmten den ersten Teil des Programms ein, das zum Teil längst verklungene Namen wieder aufleben ließ. Gabler, Kayser, Berlioz waren zunächst mit je einem Tenorlied vertreten, von Benno Haberl vom Hoftheater in Weimar vorgetragen. Reichardts aus „Euphrosyne" kennen zu lernen, verlohnt sich wohl der Mühe. Auch Bettina von Arnim durfte hier nicht fehlen, sie ist mit einer schlichten, sangbaren Melodie vertreten, zu der Joseph Joachim auf Grimms Wunsch an Stelle der gar zu dilettantischen Begleitung eine neue schrieb (Text aus Faust: „O schaudre nicht"). Von dem Heidenröslein (Kienlen), einer sinnig zarten Vertonung, bemerkt Friedländer mit Recht, daß sie unter den mehr als 60 Kompositionen der Schubertschen am nächsten steht. Helene Jung vom Hoftheater in Weimar trug diese drei Lieder für Alt warm im Ausdruck vor.

In seiner lichten Melodik sprach der „Blumengruß" von Curschmann, Terzett für drei Frauenstimmen, in ausgezeichneter Wiedergabe der Damen Claire Hansen-Schultheß, Helene Jung und Mary Ulbrich lebhaft an. Den Löwenanteil bestritt im folgenden Carl Clewing vom Kgl. Schauspielhaus Berlin mit Liedern zur Gitarre. Fein pointiert bot er das Rattenfängerlied von Ehlers, für desselben Komponisten „Schäfers Klage" fand der Interpret für die zarte Lyrik wahrhaft ergreifenden Ton; ein Duft von Lavendel schien diesen Gitarreliedern zu entblühen, er vervollständigte die Illusion, in ein früheres Jahrhundert entrückt zu sein. Reichardts „Jägers Abendlied" und der „König in Thule" in Zelters Vertonung, endlich das Tischlied von Eberwein zeigten die liebenswürdige Kunst Clewings in vielseitig reizvollem Lichte.

Die vokale Vortragsfolge des zweiten Teils, aus der die Sopranlieder „Morgenständchen" von J. V. Goerner, „Das Schreien" von B. Th. Breitkopf und Cimarosas „Die Spröde", von Cl. Hansen-Schultheß reizend zu Gehör gebracht, hervorgehoben seien, wurde durch Cembalo-Soli unterbrochen, mit denen Frau Wanda Landowska das Apparteste des Abends bot: außer dem bekannten Bachschen „Capriccio sopra la lontananza del fratre suo dilettissimo" „Les Rigaudons et le Tambourin" von Rameau, ein noch heute beliebtes Stück der französischen Klaviermusik, das aber durch Übertragen auf das moderne Klavier seiner intimsten Reize beraubt wird. Zum Schluß hatte noch einmal Zelter das Wort mit einer Kantate für Chor und Soli mit Begleitung des Klaviers und Streichquartetts, eins von den „Geselligen Liedern", wie sie in den Goetheschen Sonntagsmusiken beliebt waren.

Mit diesem Konzert kam die künstlerisch so viel geschmähte Musikhistorie einmal voll zur Geltung, und wenn wir auch keine Lust verspüren dürften, unser im Ausdruck mannigfaltig vertieftes Kunstlied gegen die bescheidene Sangbarkeit der Berliner Schule einzutauschen, so bot das Konzert im Stile von Goethes Hausmusik doch auch rein künstlerisch Anregendes. Prof. Friedländer fällt nicht nur das Verdienst der Zusammenstellung so seltener Genüsse zu, er bot zugleich durch die Anmerkungen im Programmbuch eine Einführung in den musikalischen Stil der Goetheschen Zeit.



„Don Juans letztes Abenteuer"

Oper in 3 Aufzügen, Musik von Paul Gräner

Dichtung von Otto Anthes

Uraufführung im Leipziger Stadttheater am 11. Juni

Die Tragödie des ergrauenden Mannes, die im Leben meist in der Form stillresignierter Herbststimmungen oder harmloser kleiner Blamagen verläuft, hat die deutsche Dichtung schon öfter in der konzentrierten Form des Bühnenvorgangs mit tief poetischer Wirkung gezeigt; in Schillers „König Philipp", wo sich der unvermeidliche Kampf mit der jüngeren Generation auf Grund geschichtlicher Brutalitäten entscheidet, in Ibsens von der „Jugend" gefälltem „Baumeister Solneß", zuletzt mit Meisterschaft humoristisch und ernsthaft zugleich in Hermann Bahrs „Konzert".

Auch der Kampf einer Don-Juan-Natur, also des „Mannes" katexochen, mit dem unheimlichen Gegensatz des Werdens und Vergehens, wird durch Anthes nicht zum ersten Male Gegenstand der Dichtung, glücklicherweise einer wirklichen Dichtung, die auch in der wenig einschneidenden Umarbeitung dem Musiker viel gab. Jene ganz andere, unmittelbare Art innerer Realität, welche die Musik den Figuren verleiht, läßt das unsichere Gefühl nicht aufkommen, ob nicht etwas literarische Konstruktion hier mitgezeichnet hat. Dieser Don Juan nämlich muß zugrunde gehen, weil er sein weibliches Gegenstück, eine Donna Juanita, fand, für die er nun seinerseits bloßes Objekt einer sinnlichen Trunkenheitsepisode wird, während er selbst mit seiner ersten großen Empfindung beteiligt ist. Die erstere Gewißheit wird sozusagen experimentell, indem die von ihm verführte schöne Cornelia ihrem jungen Bräutigam mit wahrstem Ausdruck wieder in die Arme flüchtet. Die zweite, in ihrer Konsequenz zum Selbstmord Don Juans führende Sicherheit, daß Cornelia gerade das Weib ist, das er lieben muß und ohne das sein nach Genuß durchjagtes Leben wertlos und verloren erscheint, hängt dichterisch von Persönlichkeit und Spiel der beiden Hauptfiguren ab.

Nach dem Tode Theodor Reichmanns, des großen Melancholikers unter den deutschen Opern-Baritonen, ist nun wieder eine erste Rolle dieser Art geschrieben, für deren Vertretung unter den Lebenden Karl Perron vorbestimmt erscheint. Leichter wird der Charakter der Cornelia zur Wirkung kommen, da ja die deutsche Opernbühne unendlich viel mehr wirkliche Darstellerinnen als Darsteller zählt.

Bei den auf feinste Stimmungswerte eingestellten Vorgängen ist es natürlich, daß kein Chor auf die Szene kommt, dessen Stelle vielmehr durch ein halbes Dutzend Solisten vertreten wird, und daß neben dem das Interesse absorbierenden Kampf der beiden Hauptfiguren nur das Orchester als wesentlicher Faktor hervortritt, das mit vollkommener Beherrschung aller Mittel, subtiler Zeichnung seelischer Werte und mit schärfster Markierung dramatischer Momente vornehm und farbenschimmernd behandelt ist. Der Lokalton des buntbewegten Lebens italienischer Geselligkeit regt die Musik zu reizvoll lebendigen Rhythmen, Melodien und Instrumentalfarben an.

Wenn hier auch das Orchestrale in den gesungenen Dialogstellen oft die Singstimmen deckt, so sind diese doch — endlich einmal wieder! — von der Hand eines gesangskundigen, gesanglich denkenden Musikers entworfen. Ein sicherer starker Bühneninstinkt läßt die feine und freie Harmonik, das keck und erfindungsreich geführte Spiel der Motive nie konzertierend zum Selbstzweck werden; der Bühnenkomponist behält stets die Oberhand über den bedeutenden musikalischen Könner, und nur das im ersten Aufzuge, man könnte in Hinsicht auf den Stil des musikalischen Schauspiels sagen, bloß eingelegte wohlklingende Quartett stört die zielbewußte Einheitlichkeit. Man freut sich heutzutage schon herzlich über eine neue deutsche Oper, die nicht am Fliegenleim der Wagner-Kopie oder am roten Sirup des Verismo klebt, die nicht bühnenfremdes Eigengewächs, sondern die Arbeit eines fachkundigen Literaten vertont, — wenn dieser auch, wie gewöhnlich, nicht stets Rücksicht auf die musikalische Form nimmt und mehr dialogische Prosa als geschlossene Metren und Szenen bietet, auch die Nebenpersonen nicht auf die in der Oper erwünschte geringe Anzahl verdichtet. Jedenfalls aber ist der Opernspielplan mit „Don Juans Ende" um ein durchaus künstlerisch hochstehendes lebensfähiges Werk bereichert.

Die Aufführung unter Leitung von Lohse und Lert bereitete hohen Genuß. Aline Sandens unvergleichliche Darstellung weiblicher Vollnaturen, die auch das allbeherrschende Vorwalten des rein sinnlichen Moments durch auserlesene Kunst zu adeln versteht, feierte wieder einen ihrer Triumphe von jener Art, die in weitesten Kreisen des heutigen Opernlebens bekannt und gefeiert ist. Die an sich wertvolle, höher geartete Natur, die vorübergehend vom Tier in sich selbst bezwungen wird, kann man in Erscheinung, Spiel und Gesang nicht überzeugender geben. Noch nicht in jedem Augenblick seiner das Stück tragenden Rolle vermag Ernst Possony der ebenbürtige Partner solch reifer Meisterschaft zu sein; nicht immer ging Stimmklang und Bewegung voll in der Dichtung auf; doch bot er, besonders in einzelnen Stellen, prachtvollen Gesangstons genug, um als Don Giovanni in hohem Maße zu fesseln; auch gibt bei solcher Begabung die Uraufführung kein sicheres Bild davon, wie der Künstler in die Rolle hineinwächst. Waren die männlichen Nebenfiguren nicht durchweg gut vertreten, so erfreute um so mehr die Lucretia des Frl. Fladnitzer, welche in Gesangston, Erscheinung und Spiel die für den ersten Akt entscheidend wichtige Einführung in das leichtlebige, skrupellos sinnenfreudige Milieu, in dem Don Juan und Cornelia sich finden, äußerst glücklich und liebenswürdig zu gestalten wußte. Die Spielleitung Dr. Lerts schuf in den hochkünstlerisch gestalteten Innenräumen drei Szenenbilder, welche die vom Dichter sehr geschickt gegebene Gelegenheit zu fortlaufender, malerisch freier Ausgestaltung mit hervorragendem Erfindungsgeist benützen. Besonders der das Ganze beherrschende zweite Akt brachte eine Reihe von intimen, in Beherrschung von Licht und Farbe schwelgenden Wirkungen seltener Art.

Die Herzlichkeit der Aufnahme steigerte sich mit jedem Akt und gipfelte zum Schluß in einer endlosen Reihe stürmischer Hervorrufe der beiden Hauptdarsteller und des Komponisten.

Dr. Max Steinitzer



Philipp Rüfer

Von Bruno Schrader

Unser Geschlecht, das allenthalben seine Hohlheit durch Repräsentationsdraperien zu verdecken sucht und demgemäß bei jeder Gelegenheit Feste, Reden und andere Komödien zum besten gibt, pflegt im Gegensatze zu den Vorfahren auch schon seine 60. Geburtstage derart auszustaffieren. Der 70. könnte einem ja durch Freund Hain entgehen, und dann hätte man ein Jubiläumsfest weniger im Leben gehabt! Geradere und von schwächlichen Zeitströmungen emanzipierte Leute pflegen deshalb den ersteren wohl demonstrativ zu ignorieren, den andern aber dann um so wärmer zu begrüßen. Und so machte ich mich denn auch am Sonntage den 7. Juni A. D. 1914 auf, um unserm Berliner Akademiemeister Philipp Rüfer zu seinem 70. Geburtstage persönlich zu huldigen. Da war gewaltiges Leben: ungefähr 125 Leute aus der Berliner musikinteressierten Gesellschaft oder beruflichen Genossenschaft hatten denselben Gedanken ausgeführt, gegen 150 hatten telegraphiert, ebenso viele geschrieben. Selbst aus dem Kaiserhause waren Glückwünsche eingetroffen. Ein Beweis, welcher Verehrung sich der Meister, den man bei seiner Rüstigkeit allgemein um zehn Jahre zurück einzuschätzen pflegte, erfreut. Auch die Presse gab dem einmütig Ausdruck. Doch was nützt schließlich diese persönliche Verehrung einem Meister, wenn das, worin er sich außer sich objektiviert hat, auf daß es über seine Persönlichkeit hinaus bestehe und weiterwirke, darüber vergessen wird! Wie leitet doch Lessing die Sammlung seiner Epigramme ein?

Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? Nein.
Wir wollen weniger erhoben
Und fleißiger gelesen sein.

Das paßt auch auf Philipp Rüfer. Man lobt seine Werke, aber spielt sie nicht. Trotz des Erfolges, der sie krönt, wenn sie hier oder dort einmal erscheinen. Das gilt vor allem seinen beiden Opern „Merlin" und „Ingo". Sie hatten allerdings das Unglück, vor Jahren aus dem Repertoire der Kgl. Oper in Berlin, wo sie volle Häuser machten, auf unerklärliche Weise hinausintrigiert zu werden. Das war unter dem Regiment Piersons mit dem Kapellmeister Sucher am Dirigentenpulte. Daß nun aber heutzutage, bei der notorischen Opernnot, die Theaterleiter sich immer wieder mit dem Fangen miserabler Eintagsfliegen abmühen und dazu weite Reisen ins Ausland machen, solche echt deutschen Meisterwerke dagegen nicht einmal flüchtiger Kenntnis würdigen, ist auch ein Zeichen unserer herrlichen, großen Zeit. Vielleicht besinnt man sich in Dessau, wo ein ebenso kunstsinniger wie kunstverständiger Fürst sich persönlich der Sache widmet, in Weimar, wo der maßgebende Dirigent sein Amt nicht als Sinekure ansieht, oder in Leipzig, dessen Oper eine neue Morgenröte erlebt, oder in Dresden auf diese in den Klavierauszügen gedruckt vorliegenden Stücke. Dann wird Berlin nach seiner alten Höflichkeitsmaxime „Bitte, nur nach Ihnen" schon auch herantreten.

Dieses edle Babel an der Spree, das es nächsten Winter auf reichlich 1200 (zwölfhundert) sogen. Kunstkonzerte bringen wird, ist auch bezüglich Rüfers anderer Werke merklich gegen die „Provinz" — als welche der echte Spreegetaufte auch Städte wie Dresden, München, Stuttgart usw. ansieht — zurückgeblieben. Hier fehlt es eben an jenem Lokalpatriotismus, der den Berliner sonst so „vorteilhaft" auszeichnet, wenn er anderswo auftaucht. Rüfers Sinfonie (Op. 23 F dur) ist ja nun zwar jüngst vom Kgl. Orchester unter R. Strauß gemacht worden, aber das Philharmonische Orchester hat den Meister bis dato noch niemals berücksichtigt. Bei Artur Nikisch, dem Allgewaltigen des Leipziger Gewandhauses, liegt die Sinfonie übrigens auch schon seit vielen Jahren, ohne daß — wie böse Zungen reden — der berühmte Dirigent bisher ihr Paket geöffnet hätte. Dafür kann man sie aber in den nächsten Tagen in Salzbrunn hören. Rüfers Violinkonzert (Op. 33 D moll) spielte letzthin Alfred Wittenberg in Berlin unter einmütigem Beifall, der keineswegs dem Solisten allein galt. Dagegen habe ich die beiden Streichquartette (Op. 20 D moll und Op. 31 Es dur) bisher noch nicht öffentlich zu hören gekriegt. Trotzdem ich in voriger Saison in Berlin 56 Kammermusikabende zählte, die wesentlich auf das Streichquartett gestellt waren. Ferner habe ich auf den Programmen der beobachteten 28 Trioabende Rüfers schönes Klaviertrio Op. 34 B dur nicht gefunden. Und unter den 26 Sonatenabenden die Klavierviolinsonate Op. 1 G moll nicht. Dieses Werk spielt in des Komponisten Laufbahn eine besondere Rolle. Er war als junger Mann nach Leipzig gekommen, teils um mit den dortigen Verlegern in Verbindung zu kommen, dann aber

auch, um noch etwas Unterricht bei Moritz Hauptmann zu nehmen. Als der aber die Sonate als Talentprobe hörte, sagte er dem Komponisten, daß er keiner Unterweisung mehr bedürfte, und fügte die Worte hinzu: „Wenn Sie so fortfahren, steht Ihnen eine große Zukunft bevor". Rüfer blieb dennoch anderthalb Jahre in Leipzig hängen, bis ihn sein älterer Freund Carl Reinecke als Musikdirektor nach Essen brachte, wo Rüfer dritthalb Jahre wirkte.

Dann (Oktober 1871) ging er nach Berlin. Hier wirkt er noch heute als Konservatoriumsprofessor. Mitglied der Kgl. Preuß. Akademie der Künste wurde er 1896, Senator 1901. Gegenwärtig ist er neben Friedrich Gernsheim Vorsitzender der musikalischen Sektion des dem Kultusministerium unmittelbar attachierten Senates. Seine Heimat ist Lüttich, wo sein (deutscher) Vater Organist war. Bei diesem und auf dem Lütticher Konservatorium erhielt er seine Fachbildung.

Von seinen Werken seien noch die Konzertouvertüre Op. 5 A moll sowie zwei ungedruckte andere (Op. 29 u. 30) nachgetragen und ferner die Orgelsonate Op. 16 G moll, die in diesen Tagen durch Walter Fischer in Berlin öffentlich vorgetragen wird. Daß auch Chor- und Sologesänge, Klavierstücke u. dergl. vorhanden sind, mag als selbstverständlich nicht weiter hervorgehoben sein. In allen diesen Werken zeigt sich eine stets meisterhafte Form, und ein Stil, der beweist, daß Rüfer seinen eigenen Weg geht. Wie er denn auch in Kunst und Leben jedes Herden- und Cliquenwesen verabscheut. Die nächste Saison wird uns wohl das augenblicklich kaum angebrachte Festkonzert zu diesem außergewöhnlichen 70. Geburtstage bringen. Ein Programm dazu wäre leicht zusammengestellt: 1. Festouvertüre Op. 30. — 2. Sologesang aus der Oper „Merlin". — 3. Violinkonzert Op. 33. — 4. Sologesang aus der Oper „Ingo". — 5. Sinfonie Op. 23. Wenn ein solches allgemein erwartetes Festkonzert wegfiele, hätte Berlin eine neue Schande.

Rundschau

Oper

Hannover „Parsifal". So ist denn auch bei uns dieses vielbegehrte, vielgedeutete Weihefestspiel eingezogen, und wenn auch die Weiheklänge längst verrauscht sind, vergessen und verhallt sind sie nicht im Strom und Lärm des Alltagsgetriebes. Wem der Sinn für religiöse Erbauung und künstlerische Erhebung noch nicht geschwunden ist, der konnte hier der Botschaft von dem erlösenden Mitleid inne werden und aufs neue erfahren, daß das Christentum noch nicht überwunden oder veraltet ist.

Die Intendantur unsers Kgl. Theaters hatte den glücklichen Gedanken, die Hörer auf das Mysterium durch eine Rezitation des Textes mit den notwendigen musikalischen Ergänzungen vorzubereiten. Herr Ejnar Forchhammer trug an zwei Sonntagen die Dichtung so meisterhaft vor, daß die Handlung in Sprache und Gebärden dem inneren Auge sichtbar wurde und dem Hörer sich die wunderbare Stimmung um so leichter mitteilte, als das Kgl. Orchester unter Kapellmeister Gilles sicherer und feinsinniger Leitung die eigenartigsten, stimmungsvollsten Sätze aus dem ersten und dritten Akte vortrug: Vorspiel zum ersten Akte, Verwandlungsmusik und Grabfeier; Vorspiel zum dritten Akte, Karfreitagszauber und Schlußmusik. Es waren Stunden weihevoller Erbauung, die weit über die gewohnte Wirkung einer bloß konzertmäßigen Aufführung hinausreichten.

Die acht Aufführungen fanden in zwei Aufführungsreihen statt, und zwar die ersten vier in der Karwoche und an den beiden Ostertagen, die letzten vier vom 30. April bis 3. Mai. Die erste und vierte Aufführung wurden mit unseren uns wohlvertrauten Sängern veranstaltet, während für die übrigen in den Hauptrollen des Parsifal, Amfortas, Gurnemanz und der Kundry Gäste hinzugezogen waren. Überall merkte man das redliche Bemühen und bei hervorragenden Vertretern auch den rechten Erfolg, das zu verlebendigen und zu vergeistigen, was der Meister an Leidenschaft und Kindlichkeit, an Frömmigkeit und teuflischem Widerstande, an Naturgefühl und verführerischem Reiz, an Worten und Tönen ausgesprochen hat. Zuerst sei dem Orchester und seinem künstlerisch empfindenden Leiter, Herrn Kapellmeister Gille, rückhaltlose Anerkennung ausgesprochen. Empfand man auch bei einigen Fortestellen den Mangel eines Schalldeckels, der den Gesamtklang gedämpft hätte, so trat doch nirgends das Orchester in seiner Fülle und seinem Glanze aus seiner begleitenden Rolle heraus: wie schon in der erwähnten Rezitation waren die beiden Vorspiele zum ersten und dritten Akte, die Verwandlungsmusik und besonders der Karfreitagszauber Glanzleistungen, die den Zauber dieses Weihedramas stimmungsvoll erhöhten. Aber auch in den Chorsätzen waltete Rhythmus und künstlerisch abgewogener Zusammenklang des Chors und Orchesters. Die Gralschöre klangen ergreifend und feierlich, die Blumenmädchenchöre in verführerischem Wohllaut, um die Begegnung mit Parsifal zu einem Erlebnis zu machen: die schwierigen Einsätze klappten, da die Stimmführerinnen vor Entgleisungen bewahrten.

Von den Vertretern des Parsifal hat Hensel wohl den tiefsten Eindruck hinterlassen: in dem so schwierigen zweiten Akte hat er sich als meisterhafter Darsteller erwiesen, dem die Partnerin (Kundry - Walleni) wenig schuldig blieb. Walter Kirchhoff aus Berlin und Alexander Kirchner aus Charlottenburg waren treffliche Vertreter im zweiten Zyklus. Herr ter Meer bemühte sich redlich, etwas Eindruckvolles zu leisten, während Herr Taucher aus Chemnitz, unser demnächstiger Heldentenor, den „törichten Knaben wie den würdevollen Gralskönig" schlicht und hoheitsvoll darstellte. Die Kundry, die widerspruchvollste und schwierigste Bühnengestalt Wagners, hat ihre vollendetste, schlechthin unüberbietbare Verkörperung in Frau Eva von der Osten gefunden; durch sie wurde die vorletzte Vorstellung weit über den Rahmen des Herkömmlichen herausgehoben. Ihr kam Frau Rüsche-Endorf in Spiel und Gesang am nächsten, während unsere sonst unbestrittene erste dramatische Sängerin Frl. Kappel enttäuschte: ihr fehlte ebenso sehr das Dämonische der Gralsbotin wie das Verführerische der Teufelin. Frau Walleni überraschte dagegen durch eine wunderbare Größe der Auffassung. Den königlichen Dulder Amfortas verkörperte in Gesang, Spiel und Auffassung am vollendetsten John Forsell, aber auch unsere einheimischen Darsteller, die Herren Fleischer und Kronen, leisteten Anerkennenswertes, das sich bei den Höhepunkten zu eindrucksvollem Erleben steigerte. Natürlich versagte in der schlicht-frommen Vater- und Führergestalt des Gurnemanz nicht unser trefflicher Moest, der ergreifende Herzenstöne fand, so oft er von seinem königlichen Herrn und seinem kostbaren Hort sprach. Herr Bischoff von der Kgl. Oper in Berlin entzückte wieder durch seine abgeklärte Würde und eine mustergültige Aussprache. Herrn Pauls Klingsor gelang das Dämonische ausgezeichnet; sowohl im Anfang des zweiten Aktes als auch bei dem Speerwurf wußte er das unheimliche, unheilvolle Gelüst zum Bösen überzeugend darzustellen; leider gelang der Speerwurf in der dritten Vorstellung nicht. Auch die Knappen und Gralsritter fügten sich im Spiel und Vortrag stimmungsvoll in das Ganze ein.

Die Dekorationen waren nicht gleich in Wurf und Stimmung. Für den Gralstempel hatte man das Vorbild aus dem Mainzer Dom genommen: ein feierlicher, himmelanstrebender Kuppelbau verlieh dem Vorgange Stil und Weihe, während die Landschaften des ersten und dritten Aktes zu sehr an deutschen Wald gemahnten. Der Wald im „nördlichen Spanien" ist lichter und fremdartiger zu denken, Birken und Buchen dürften hier das Auge nicht erfreuen. Der zweite Akt, insonderheit Klingsors Zaubergarten, gab am meisten zu Ausstellungen Anlaß. Zunächst soll Kundry im Zaubertum aus Nebeln aufsteigen, während sie bei uns nur durch Lichtreflex sichtbar wurde. Der Garten

selbst verriet zu wenig jene Üppigkeit der Blütenwelt, die auch den „Blumenmädchen“ ihre verführerischen „Blumenhüllen“ leiht und somit auch ihre Benennung rechtfertigt. Auf unserer Bühne hatte man das Fremdartige und Blumenhafte nur in einer recht farbenfrohen, aber geschmackvollen Zusammenstellung der Gewänder gesucht. Die Mädchen schmückten sich nur mit Rosen, leisteten also der Täuschung der Sinne keinen Vorschub. („Ich sah sie welken, die einst nur lachten.“) Leider hatte man — und das war das Schmerzlichste in der Darbietung — auf die Wandeldekoration verzichtet. Wie wenig hat man doch den Meister verstanden, dessen „Kunstwerk der Zukunft“ auf einem Zusammenwirken aller Kräfte und Darstellungsmittel beruht, um dem Zuschauer und Hörer eine Wirklichkeit vorzutäuschen, die für ihn zu einem inneren Erlebnis wird. Was vor kurzem in dieser Zeitschrift über die innere künstlerische Notwendigkeit der Wandeldekorationen gesagt ist (Nr. 19 S. 218), will ich nicht wiederholen. Sinnlos kam es dem Kenner Wagners vor, den Aufstieg zur Gralsburg im ersten wie im letzten Akte nur in der Begleitungsmusik zu hören und nicht auch mit eigenen Augen zu sehen. Welcher Widersinn, vor dem herabgelassenen Zwischenvorhang zu sitzen und sich nur „im Geiste“ diesen Vorgang vorzustellen! Es entgeht dem Hörer wie dem Werke selbst ein ganz bedeutender Anteil an vertiefender Wirkung. Weitere Einzelheiten will ich nicht erwähnen, sondern nur kurz damit schließen, daß überall, bei Musikern wie Sängern, der beste Wille und die höchste Anstrengung, dem großen Vermächtnis des Meisters gerecht zu werden, obwaltete. Es herrschte von dem ersten bis zum letzten Ton die rechte, weihevolle Stimmung. „Nun danket Gott, daß ihr berufen ihn zu hören“ — galt wohl auch von manchem Zuhörer, der, ergriffen von ungeahntem Schauer, nun an dieser ganz unerwarteten Stätte das wundersame Werk hören durfte, das der Schöpfer trotz aller Ableugnung der Uneingeweihten seinem Festspielhause allein vorbehalten wissen wollte. Aber mag nun auch der Parsifal aufgeführt werden wo und wenn es auch sein mag, der einzige Ort der Erbauung und des inneren Erlebens bleibt Bayreuth. Darum auf nach Bayreuth! für jeden, dem die Darstellung auf einer fremden Bühne nichts mehr als eine Ahnung von der wahren Wirkung an geweihtem Orte geben kann. Für Bayreuth selbst bedeutet dieses Parsifal-Jahr nichts anderes, als alles künstlerische Bemühen zu verdoppeln, um den alten Ruf und die geheiligte Überlieferung zu wahren. Bayreuth wird sich nie überleben, solange es die Mahnung beherzigt, die der Meister als innersten Ausdruck seines künstlerischen Willens in den Grundstein des Festspielhauses verschloß.

Dr. W. Tappert

Wien Hart am Schluß der Saison hat Herr Rainer Simons, der Direktor unserer Volksoper, sein Theater einer rumänischen Gastspieltruppe eingeräumt, und zwar zur hiesigen Erstaufführung zweier nationaler Opern des Landes: „Marioara“, Text von Carmen Sylva (am 7. Juni) und „Am bandusischen Quell“, Text von O. Alexandrie (8. Juni); die Musik beider Dreiakter von C. G. Cosmovici, dem sich aber bei „Marioara“ als Mitarbeiter noch ein Komponist mit weniger rumänischem Namen, K. Schmeidler, zugesellte. Das Verhältnis der zwei Komponisten zueinander scheint ähnlich dem von Siegfried Wagner zu Humperdinck: Cosmovici, seinem Hauptberuf nach Chefingenieur der rumänischen Staatsbahnen, ist der eigentliche musikalische Autor der „Marioara“, sein getreuer Berater hierbei dürfte K. Schmeidler gewesen sein. Wenn Cosmovici von verschiedenen Seiten emphatisch als der erste wahrhaft bedeutende rumänische Nationalkomponist ausgerufen wird, so ist das wohl viel zu viel behauptet. Die Musik beider jetzt von ihm in Wien aufgeführten Opern hat nur einen ganz leichten nationalen Einschlag, überwiegend gibt sie sich gut konventionell, den Bedürfnissen des Durchschnittspublikums geschickt entgegenkommend, ohne höhere Inspiration oder auch nur persönliche Physiognomie. Man wundert sich, daß Cosmovici selbst von wirklichen rumänischen Volksmelodien, deren es sehr schöne gibt — so hat schon vor mehr denn 40 Jahren der früh verschiedene, hochbegabte A. Deprosse eine von ihm trefflich bearbeitete Sammlung derselben herausgegeben —, so spärlich Gebrauch gemacht hat. Die weitaus interessantere der in Rede stehenden zwei Novitäten ist „Marioara“ schon wegen des von Carmen Sylva (bekanntlich der Dichtername der Königin von Rumänien) nach einer rumänischen Volkssage mit dramatischem Sinn und feiner lyrischer Empfindung bearbeiteten Textbuches. Das hübsche junge Bauernmädchen Marioara wird von zwei Brüdern geliebt, dem derbkräftigen, energischen Marin (Bariton) und dem schüchteren Tudor (Tenor). Ihr Herz gehört dem letzteren, da er aber als eine männliche Cordelia-Natur sich absolut nicht auszusprechen vermag, läßt sie sich von dem stärkeren anderen gleichsam überrumpeln und zum Altar führen. Ein kränkliches Kind kommt zur Welt, dem Marioara unter Tränen ihre Liebe zu Tudor anvertraut, welche stille Beichte dieser belauscht, sich nun endlich erklärt und die Geliebte zur Flucht mit ihm zu überreden sucht. In einem Moment der Selbstvergessenheit sinkt sie ihm in die Arme, stößt ihn aber gleich darauf, ihrer Pflicht eingedenk, wieder von sich. Der Davoneilende wird aber nun von dem draußen lauernden Marin, der durchs Fenster nur die flüchtige Umarmung gesehen, in einem Anfall wütender Eifersucht erschlagen. Der Mord kommt nicht auf, aber bald darauf stirbt auch das kranke Kind, und je ein kleines und ein großes Kreuz im Walde bezeichnet die Stelle, wo Marioara ihre zwei liebsten Wesen begraben hat. Düster dahinbrütend führen die beiden Gatten ihr gemeinsames Leben fort, bis endlich Marin am Grabe des Ermordeten seine Schuld bekennt und dann auch — während ein herabschwebender Engel ihm die Palme des Friedens reicht — Marioaras Verzeihung erringt. In der letzten großen Auseinandersetzung Marioaras mit ihrem Mann entfaltet Carmen Sylva eine dichterische Kraft der Sprache, welche schon an und für sich ergreifend wirkt und auch von der Musik — zwar nicht durch eine packende, originelle Melodik, wohl aber durch feierliche Glockenklänge — entsprechend unterstützt wird. Neben dem langsamen Teil des orchestralen Vorspieles (mit dem Flötensolo über Harfenarpeggieren), der charakteristischen Einführung der schwermütig melodiösen „Doina“ (nach Angabe des Komponisten selbst ein nationales Hirtenlied ohne eigentlichen Text) und einer späteren Chorszene die musikalischen Höhepunkte der sonst ziemlich indifferent verlaufenden Partitur, welche eben nicht gerade von einem Rumänen sein müßte.

Und bei der Oper „Am bandusischen Quell“ (welche neulich hier ihre Uraufführung erlebte) würde man schon gar nicht auf einen rumänischen Komponisten raten, obwohl den Text ein angeblich rumänischer Nationaldichter, O. Alexandrie, geschrieben. Aber der hat die Handlung weit weg von seiner Heimat, 2000 Jahre zurück ins alte Rom verlegt, woselbst der „bandusische Quell“, ein in der Campagne leise plätschernder Bach, von Horaz in verschiedenen Oden besungen wurde. Jedenfalls glücklicher und interessanter als die Rolle, welche er selbst — Horaz — in der neuen Oper zu spielen hat. Man findet da den berühmten Dichter in verschiedene langwierige und durch nichts psychologisch motivierte Liebeshändel verwickelt, so daß ein dramatisches Manko bleibt, dem auch die originellste, beseeltste Musik nicht aufgeholfen hätte. Geschweige eine so matte, gänzlich erfindungslose, als sie diesmal Herrn Cosmovici in die Feder gekommen. Den äußeren Erfolg rettete diesmal, abgesehen von der im Hause dominierenden landsmännischen Stimmung, hauptsächlich nur das tüchtig eingespielte Ensemble der rumänischen Gasttruppe unter der kundigen Leitung des Dr. Schmidt, der freilich am vorhergehenden Abend als Dirigent der so ungleich dankbareren „Marioara“ weit energischer ins Zeug gegangen war. Nur zu loben war an beiden Abenden die Regie, welche sich der Direktor der gastierenden Truppe, Herr Marius Faber, vorbehalten hatte. Schon die kleidsamen rumänischen Kostüme machten in „Marioara“ den günstigsten Eindruck. Unter den Solosängern aber verdiente in dieser Oper die Darstellerin der Titelrolle, Frl. v. Kobylanska, den Preis, durch die schöne

Stimme und prächtige Bühnenerscheinung für die Partie wie geschaffen und auch dramatisch von Akt zu Akt in dieselbe mehr hineinwachsend. Neben ihr — als gleichsam die Zentralsonne nicht unwürdig umkreisende Planeten — die Sänger der feindlichen Brüder — Herren Gradwohl (Marin) und Armidi (Tudor), von denen jeder auch am „bandusischen Quell" entsprechend seinen Mann stellte. Auch das Orchester der Volksoper spielte mit gewohnter Sorgfalt und Hingebung, nur merkte man, daß den beiden Aufführungen etwas zu wenig Proben vorausgegangen. Mit dem äußeren Erfolg konnten die Autoren jedesmal nur zufrieden sein, geradezu stürmisch gestaltete sich derselbe nach den zwei letzten Akten der „Marioara", woselbst freilich nur der Komponist, Herr Cosmovici, für Applaus und Hervorruf danken konnte, während doch das Hauptverdienst an der Sache der in Bukarest gebliebenen königlichen Dichterin, Carmen Sylva, gebührte.

In der Hofoper ist am 9. Juni nach zehnjähriger Pause Hugo Wolfs „Corregidor" neuszeniert gegeben worden. Leider in viel zu vorgerückter Jahreszeit, vierzehn Tage vor Beginn der Ferien, daher denn auch das Haus nur mäßig gefüllt war.

Allerdings ersetzte der Enthusiasmus der treuen Wiener Wolf-Gemeinde — die namentlich auf den Galerien ziemlich vollzählig vertreten gewesen sein dürfte —, was dem Beifall an materieller Schallkraft von Haus aus abging. Die Vorstellung war von Kapellmeister Reichwein sorgfältig einstudiert und es kamen dadurch namentlich die großen orchestralen Schönheiten des Werkes zur vollen Geltung. Von der früheren Besetzung war nur Herr Breuer in der Titelrolle geblieben. Unter den sonstigen sämtlich neuen Darstellern ragten die liebenswürdige Frasquitta der Frau Kiurina mit ihrem frisch aufquellenden Sopran und der energische Tio Lukas des Herrn Hofbauer hervor, der freilich in dem gewaltigen, hochdramatischen Monolog seinen unvergeßlichen Vorgänger von 1904 — Leopold Demuth, der so traurig früh und plötzlich dahingeschieden — an pastoser Stimmwirkung keineswegs erreichte. Daß der „Corregidor" mit seinen vielen intimen Feinheiten nie eine eigentliche Repertoir- und Zugoper fürs große Publikum werden kann, mußte auch diesmal jedem Unbefangenen zum Bewußtsein kommen. Da das Werk aber andererseits doch so durch und durch die Schöpfung einer hochgenialen, wenn auch mehr lyrisch angelegten Künstlernatur, erscheint es als gebotene Pflicht der Operndirektion, es nie ganz vom Spielplan verschwinden zu lassen. Und so hoffen wir dem „Corregidor" auch nach den Ferien wieder zu begegnen; in seltenen, aber möglichst vollendeten Aufführungen den „Wissenden" jedesmal eine Art Fest bereitend. Prof. Dr. Th. Helm

---

Noten am Rande

Erinnerungen und Anekdoten aus dem Leben Carl Reineckes. Carl Reinecke und Joseph Joachim, die bekanntlich beide im Jahre 1843 zum ersten Male im Leipziger Gewandhause auftraten, waren von dieser Zeit an befreundet und trafen dann oft auf ihren Künstlerfahrten zusammen. Eine lustige Geschichte erzählt Reinecke in der „Deutschen Revue", die sich nach einem Auftreten von Joachim und ihm 1853 in Bremen ereignete. Nach dem erfolgreich durchgeführten Konzert saßen sie am anderen Morgen vergnügt im Eisenbahncoupé, trieben allerlei musikalische Allotria, gaben sich gegenseitig Scharaden auf, improvisierten zweistimmige Kanons und anderes mehr. Plötzlich sah Reinecke auf der Fußmatte etwas Goldiges blinken und rief: „Schau her, Joachim, da liegt ein Louisdor!" Er war erstaunt über diesen Fund und wurde ganz verblüfft, als sie beide nach und nach immer mehr von diesen angenehmen Goldstücken auf dem Boden fanden. Da ging ihm auf einmal ein Licht auf: Er hatte seinen Anteil an der Konzerteinnahme blank in die Hosentasche gesteckt, und diese hatte ein Loch.

Robert Schumann, zu dem Reinecke schon 1846 in nähere Beziehungen getreten war, lud Reinecke auch später, als dieser als Lehrer am Konservatorium in Köln lebte, vielfach nach Düsseldorf ein. Bei solchen Besuchen spielte Reinecke öfters auch mit der genialen Klara Schumann. Dabei ereignete sich

einmal eine tragikomische Geschichte. Schumann hatte Reinecke aufgefordert, sein Quintett zu spielen, Frau Schumann wendete ihm das Blatt um; als das Spiel zu Ende war, sagte sie zu ihrem Mann in etwas gereiztem Ton: „Sag' mal, lieber Robert, warum erlaubst du nur Reinecke, die Tempi so rasch zu nehmen, während ich sie stets ruhiger nehmen muß?" Da sagte Schumann mit listigem Augenzwinkern: „Ja siehst du, liebe Klara, wenn ein Mann schnell spielt, so ist das etwas anderes, als wenn eine Frau schnell spielt". Klara aber mußte auf diese Bemerkung hin ein paar Tränen trocknen.

Unser geschätzter Mitarbeiter L. Wuthmann erzählt in einem kurz nach Reineckes Tod im „Hannoverschen Courier" erschienenen Gedenkartikel folgende Erinnerung: Er blieb, selbst wenn er unangenehme Wahrheiten zu sagen hatte, immer der feine, humorvolle Mann. Bekanntlich war er eine nichts weniger als fesselnde Erscheinung. Sein Gesicht hatte etwas unendlich Gütiges, aber schön konnte man es mit dem besten Willen nicht nennen. Als nun in einer Probe des Gewandhauschores die Damen wohl einmal nicht genügend aufmerksam waren, sagte er in seiner ruhigen, etwas sarkastischen Art: „Meine Damen, ich gebe zu, daß es gerade kein besonderer Genuß ist, mich anzusehen, ich muß Sie aber dennoch dringend darum bitten".

Bekanntlich ließ sich Reinecke trotz seines liebenswürdigen Wesens in künstlerischen Angelegenheiten nicht leicht dreinreden. So erzählt eine Leipziger Tageszeitung kurz nach seinem Tode die hübsche Anekdote, daß einer der Herren der Gewandhauskonzertdirektion Reinecke wegen des von diesem gewählten Tempos eines klassischen Werkes interpellierte, worauf Reinecke einzig die recht scharfe Bemerkung machte: „Mit Dilettanten pflege ich über derlei Dinge nicht zu sprechen".

Vor vielen, etwa 35 bis 40 Jahren fand im Privathause des Musikverlegers Rob. Seitz die Uraufführung einer von einer Dame herrührenden Komposition, betitelt „Prinzessin Ilse", statt, der die Dichtung eines gewissen Assessor Kuhn zugrunde lag, die dem Souverän eines kleinen deutschen Bundesstaates gewidmet und im Verlage des Gastgebers erschienen war. Zu der Aufführung, der auch der angewidmete Fürst beiwohnte, war auch Reinecke eingeladen. Als dieser nach der Aufführung im damaligen Restaurant Reuß am Stammtisch erschien, dem außer Musikern auch einige musikalische Universitätsprofessoren, Rechtsanwälte und Musikverleger angehörten, wurde er von dem nun auch längst dahingegangenen Musikverleger Carl Gurckhaus nach dem Erfolge der „Prinzessin Ilse" gefragt. Reinecke antwortete mit folgendem launigen Verschen:

Prinzessin Ilse,
Niemand will se.
Assessor Kuhn
Will's nicht wieder tun.
Robert Seitz,
Der bereit's, [1])
Und der Ferscht,
Der erscht.

Es war in einer Probe des Gewandhauschores. Während einiger Repetitionen mit den Herren unterhielten sich die Damen trotz wiederholter Ermahnungen des Dirigenten ziemlich ungeniert. Endlich sagte Reinecke in seiner liebenswürdigen Art mit feiner Ironie: „Aber, meine Damen, was soll ich nun machen, ich stehe hier und habe nichts als meinen Stock". Man lachte, einige ahmten Reineckes scharfe, norddeutsche Aussprache des st nach, aber — man schwieg.

In der Probe zu einem sogenannten Prüfungskonzerte des Konservatoriums wollte ein Schüler (heute einer der berühmtesten Dirigenten) Beethovens D dur-Sinfonie auswendig dirigieren, was Reinecke von einem Schüler nicht für passend hielt. Er wurde aber mit den kurzen Worten zurückgewiesen: „Alle großen Dirigenten dirigieren auswendig". Reinecke erwiderte ruhig: „Ich für meine Person halte es für eine unberechtigte Ablenkung der Aufmerksamkeit des Publikums von der Komposition auf die Person des Dirigenten, der doch nur der Vermittler für den Komponisten ist. Aber, wie Sie wollen".

[1]) = bereut es.

Es wurde auswendig dirigiert. Als aber der Dirigent wegen irgend eines Versehens im Orchester abklopfen mußte, verließ ihn das Gedächtnis, er konnte den Instrumenten die Einsätze nicht angeben und blätterte hastig in der Partitur herum. Mit feinem Lächeln stieg Reinecke auf das Podium und schlug, ohne ein Wort zu sagen und ohne zu suchen, sofort die gewünschte Stelle in der Partitur auf, dem jungen Dirigenten aus seiner Verlegenheit helfend.

Geheimnisvolle Musik. Der schwedische Dichter Verner v. Heidenstam hat vor einiger Zeit ein seltsames, unerklärliches Erlebnis gehabt, wie sein Landsmann, der Tondichter Gösta Gejer, in einem neuerschienenen Buche über musikalische Probleme erzählt. Er hatte sich für den Winter ein Rittergut in Södermanland gemietet, das seit vielen Jahren unbewohnt dastand; hier glaubte er ungestört arbeiten zu können. Mitten in der Stille der Nacht wurde er nun oft von einer wunderlichen Musik geweckt, deren Herkunft ein Rätsel blieb. Die Tonfolge und Töne unterschieden sich von aller Musik, die er je gehört hatte; sie schienen von einem alten eigentümlichen, vielleicht harfenähnlichen Instrumente zu kommen. Die Musik begann, so schien es, in der einen Ecke des Zimmers und floß nach und nach an die andere Seite über, um endlich durch die Wand zu schwinden. Auch die Frau des Dichters, die sehr musikalisch war, hörte diese geheimnisvolle Musik und konnte sie bald auswendig. Eines Tages, als sie in die Küche trat, trällerte sie leise die Melodie vor sich hin. Erstaunt hielt sie inne, als sie die Augen des Dienstmädchens verwundert auf sich gerichtet fühlte. Es stellte sich heraus, daß auch das Mädchen seit langem die mystische Musik regelmäßig nachts gehört hatte; sie erkannte die Melodie sofort wieder. Heidestam zeichnete die Melodie auf und sandte die Noten dem Komponisten Gejer, der nicht wenig überrascht und betroffen war. Denn es zeigte sich bei fachmäßiger Untersuchung, daß diese seltsame Musik sich auf einer mittelalterlichen Tonleiter aufbaute, der sogenannten mixolydischen Tonleiter, die weder Heidenstam noch seine Frau kannten, und von deren Existenz beide keine Ahnung gehabt hatten. Dieses seltsame Erlebnis erzählt Wilhelm Wirchow im „Merker". Zur Bekräftigung der Erscheinung gibt er die Melodie in Noten wieder und fügt auch einen Brief Verner v. Heidenstams bei, der die Erzählung vollinhaltlich bestätigt, und schließlich ist er in der Lage, ein Seitenstück zu dieser rätselhaften Musik anzuführen, für das ein Buch aus dem Jahre 1740 den Beleg bildet. Dieses Buch, das in Hamburg erschienen ist, führt den Titel: „Etwas Neues unter der Sonnen, oder das unterirdische Klippen-Concert in Norwegen, aus glaubwürdigen Urkunden auf Begehren angezeigt von Mattheson". Dieser Mattheson war ein vielseitiger Musiker und Musikschriftsteller; in seinem Buche teilt er seinen Briefwechsel mit dem ihm befreundeten General Georg v. Bertuch mit, und dieser legte ihm eines Tages eine merkwürdige Urkunde bei, die Heinrich Meyer, „Stadtmusikant in Christiania bei Aggerhuus" am 4. Januar 1740 unterzeichnet hat und für deren lautere Wahrheit er sich verbürgt. Es wird darin erzählt, wie er im Jahre 1695 bei einer Musikprobe war; ein Bauer kam zufällig dazu, im Scherz sagte der Lehrherr: Du bekommst heute kein Geld für deine Butter und Milch, denn du hast genug zugehört zur Bezahlung, und hierauf erwiderte der Bauer: der und der hole mich, höre ich es nicht alle Weihnacht abend viel besser, ein klein Stück Wegs von meinem Hofe in den Klippen daselbst. Der Lehrherr, der Kantor und der Organist lachten den Bauern zuerst aus, dann aber gingen sie zu Weihnachten mit ihm in eine Klippe in der Nähe Bergens, und gegen Mitternacht hörten sie nun eine merkwürdige Musik. In der Urkunde heißt es wörtlich: „Bald hernach fieng es im Berge zu klingen an | als ob es nahe bey | uns wäre. Erst wurde ein Accord angeschlagen | hernach ein gewisser Ton gegeben | um die Instrumente zu stimmen. Hiernächst folgte das Vorspiel auf einer Orgel | und gleich darauf wurde mit Singstimmen | Zinken | Posaunen | Violinen und anderen Instrumenten ordentlich musicirt | ohne daß sich das geringste dabey sehen ließ. Wie wir nun lange zugehöret hatten | entrüstete sich der

Organist über die unsichtbaren Musikanten und unterirrdische Virtuosen so sehr | daß er mit diesen Worten herausfuhr: Ey! seyd ihr von Gott | so laszt euch sehen; seyd ihr aber vom Teufel, so hört einmahl auf. | Flugs wurde es stille; der Organist fiel nieder | als ob er vom Schlage gerührt wäre; der Schaum drang ihm zur Nasen und zum Munde heraus. In solchem Zustande trugen wir ihn hin, in des Bauren Haus | deckten ihn im Bette wohl zu; so daß er des Morgens wieder auflebete oder zu sich selber kam | und wir zusammen nach Bergen eilten, | wohin wir auch bei guter Frühzeit gelangten: denn der Ort | da wir dieses seltsame Concert gehöret hatten | war eine Meile von der Stadt entfernet | und bei Bierchelands Kirche gelegen. |" General Bertuch, dem Mattheson diese rätselhafte Urkunde verdankt, fügt noch hinzu, er wisse noch viele dergleichen Begebenheiten, die in Norwegen vorgefallen sind und sich bis zur Stunde ereignen. Danach scheint es, daß solche Ereignisse in dieser Zeit nicht ganz selten waren. Worum es sich damals wie bei dem Erlebnisse Heidenstams handelte, ist vorläufig ein Rätsel; als Halluzination kann man die geheimnisvolle Musik wohl kaum erklären, denn sie ist von verschiedenen Personen unabhängig voneinander auf gleiche Weise gehört worden.

Glucks „Orpheus" im Goethe-Theater zu Lauchstedt. Die drei Festaufführungen von Glucks „Orpheus" vom 19. bis 21. Juni können unter den zahlreichen Gedächtnisfeiern für Gluck einen hervorragenden Platz beanspruchen schon deshalb, weil sie in dem alten, 1908 pietätvoll restaurierten Theater Goethes im Bade Lauchstedt bei Merseburg stattfinden. Sie sind aber auch bemerkenswert, weil sie auf die älteste, dramatisch reinste Fassung des Werkes von 1762 zurückgreifen und aus naheliegenden ästhetischen und dramatischen Rücksichten zum ersten Male die Titelrolle von einem Bariton (statt von einer Altistin) singen lassen. Dieser Umstand sowie die neue deutsche Übersetzung von Prof. Dr. Hermann Albert (Halle a. d. S.) und die im Geiste der Rokoko-Antike gehaltene Inszenierung von Oberregisseur Dr. Lert in Leipzig verleihen dem Ganzen fast das Gepräge einer ersten Aufführung. Auf der Lauchstedter Bühne erscheint der „Orpheus" tatsächlich zum ersten Male; in der klassischen Zeit war Gluck nur mit der „Taurischen Iphigenie" zu Worte gekommen. Dem genius loci und der alten Aufführungspraxis zugleich trägt auch die kleine Besetzung des Chores und Orchesters (21 und 26 Mitwirkende) Rechnung; auch der zu Glucks Zeiten übliche Cembalopart ist wieder hergestellt und wird auf einem rekonstruierten Instrument ausgeführt. Der Eintrittskartenverkauf geschieht ausschließlich durch die Hofmusikalienhandlung von Heinrich Hothan in Halle a. d. S., Gr. Ulrich-Str. 38.

Vom Dudelsack. Rachele Mac Crimmon ist gestorben, die Letzte der Familie Mac Crimmon, und ganz Schottland ist in Trauer versetzt, denn sie war der letzte Sproß eines berühmten Geschlechtes von Dudelsackbläsern. Mit ihr verschwindet der Name Mac Crimmon. Es gibt keinen Schotten, der nicht bewegt wäre, wenn er die scharfen Triller und das Gemurmel des berühmtesten aller gälischen Klagegesänge hört, des „Klagegesanges der Mac Crimmons". Die Mac Crimmons haben, wie der „Manchester Guardian" erzählt, italienisches Blut in ihren Adern. Vor einigen Jahrhunderten brachte Mac Leod, eines der Häupter des Clans, von einer Reise nach Italien einen Harfenspieler aus Cremona mit nach Schottland, denn damals war das Harfenspielen in Schottland sehr beliebt. Der Cremoneser Musiker wurde Schotte und nannte sich Mac Crimmon, und seine Nachkommen wurden berühmte Dudelsackbläser. Sie übten nicht nur die Kunst, auf dem Dudelsacke zu spielen, sondern komponierten auch eine Unmenge von „Pibrochs", das sind wilde Schlachtengesänge, und andere Lieder auf dem Dudelsack zu spielen; sie gründeten auch in Dunvegan, wo sie wohnten, eine Schule für Dudelsackbläser, die sehr berühmt war. Aus allen Teilen von Schottland strömten die Schüler herbei, und auch die Söhne der Häupter der Clans kamen nach Dunvegan, um von den Mac Crimmons die Kunst des Dudelsackblasens zu lernen.

Musik und ausgeschnittene Damenkleider. Über Bückeburger Hofsorgen schreibt die Vossische Zeitung: Durch eine freundliche Indiskretion wird folgendes Schriftstück und Zeitdokument bekannt:

Vertraulich.

Seine hochfürstliche Durchlaucht der Fürst haben gelegentlich der musikalischen Abendunterhaltung im fürstlichen Residenzschlosse am 30. v. M. die Wahrnehmung gemacht, daß die meisten Damen im falschen Anzug erschienen waren, d. h. nicht ausgeschnittene Kleider trugen, wie es vorgeschrieben war, sondern halbhohen Ausschnitt.

Seine Durchlaucht der Fürst haben das Hofmarschallamt beauftragt, dies zur Kenntnis der bei Hofe verkehrenden Damen zu bringen, und haben sich dahin ausgesprochen, daß Damen, welche in Zukunft nicht in der auf der Einladung vermerkten Toilette erscheinen, durch die Herren Kammerherren pp. auf den falschen Anzug aufmerksam gemacht werden.

Seine Durchlaucht der Fürst verlangen nicht den sogenannten Berliner Ausschnitt, wohl aber, daß z. B. die Ärmel ganz kurz gehalten und auf alle Fälle ohne Futter sind.

Es muß unter allen Umständen ein sichtbarer Unterschied zwischen halbhoher Toilette und ausgeschnittener Toilette bestehen.

Bückeburg, den 6. Dezember 1913.

Fürstliches Hofmarschall-Amt.

Kreuz und Quer

Antwerpen. Emil Wambach, der Direktor des Konservatoriums in Antwerpen, hat in dem Archiv des Konservatoriums zwei bis jetzt unbekannte Werke des verstorbenen belgischen Komponisten Peter Benoit aufgefunden: ein Andante für Posaune und Klavier und eine Sonate. Die Werke gehören der Jugendzeit des Komponisten an und sind wahrscheinlich komponiert worden, als er Kapellmeister am Offenbach-Theater in Paris war.

Berlin. Die Internationale Musikgesellschaft, die in diesem Jahre in Paris versammelt war, tagt 1915 in Berlin.

Bremen. Im Bremer Stadttheater wird in der kommenden Saison die Oper „La Vallière" von M. Oberleithner ihre Uraufführung erleben. Zur Erstaufführung ist Leoncavallos neuestes Werk „Der Zigeuner" erworben worden. Verhandlungen schweben noch um Humperdincks „Marketenderin", Schmidts „Notre Dame" und Weiß' „Überfall". Ferner sollen erstmalig aufgeführt werden: „Der Dämon" von Rubinstein, „Der Widerspenstigen Zähmung" von Götz u. a. Das Ballett „Phantasien im Bremer Ratskeller", das hier vor Jahren einen großen Erfolg erzielte, wird wieder in den Spielplan aufgenommen werden.

Budapest. Die Hofoper in Budapest hat sich mit Herrn Karl Burrian gütlich geeinigt. Er wird im nächsten Jahre wieder regelmäßig als Gast an der Oper auftreten.

Dresden. Zum Vorsitzenden des Dresdner Tonkünstlervereins ist Kammermusikus Theo Bauer gewählt worden. Der bisherige Ordner Prof. Lange-Frohberg hat eine Wiederwahl abgelehnt. An seine Stelle tritt Kammermusikus Karl Braun.

Essen. Der Verband deutscher Musikkritiker hielt am 23. Mai bei Gelegenheit des Essener Musikfestes seine Hauptversammlung ab. Der Verein zählt gegenwärtig 40 Mitglieder. Die Einrichtung einer Stellenvermittlungszentrale durch den Verband erscheint gegenwärtig noch nicht sehr aussichtsreich. Neitzel (Köln) rügte den journalistischen Unfug bei der Pariser Erstaufführung der „Josephslegende", über die viele Blätter Berichte gebracht haben, die schon vor der Aufführung geschrieben sein mußten. Weiter wurde der auswärtige Nachrichtendienst über musikalische Ereignisse erörtert und die Schwierigkeit einer zuverlässigen Prüfung der auswärtigen Berichte hervorgehoben. Die Notwendigkeit einer fachmännisch gebildeten Kraft als Musikredakteur an allen größeren Tageszeitungen wurde allgemein anerkannt. Weiter wurden verschiedene Vorgänge und Mißstände in der Musikkritik eingehend beraten; im besonderen nahm man Anstoß daran, daß der Berliner Lokalanzeiger mehrfach die Kritik von wichtigen Opernneuheiten und musikdramatischen Aufführungen einem Nichtfachmann anvertraut habe. Den Schluß bildeten Debatten über innere Angelegenheiten des sich tatkräftig entwickelnden Verbandes.

Frankfurt a. M. Der Weingroßhändler Nikolas Manskopf beabsichtigt, hier ein Richard Strauß-Museum zu gründen, in ähnlicher Weise wie es seinerzeit Österlein in Wien durch Gründung eines Wagner-Museums Wagner zu Ehren getan hat. Das Strauß-Museum soll im Frühjahr 1915 eröffnet werden, und es verspricht, wie der Prospekt sagt, „da schon jetzt eine sehr bedeutende Anzahl auf Richard Strauß bezügliche Dokumente, Porträts, Bilder von Urdarstellern seiner Schöpfungen und von seinen Freunden und vieles andere sehr Interessante im Besitz des Veranstalters sich befindet, außerordentlich reichhaltig und anziehend für das Publikum zu werden".

Halle (Saale). Die städtische Theaterdeputation wählte zum Direktor des Halleschen Stadttheaters von 1915 bis 1920 Leopold Sachse, Direktor der nach ihm benannten Sachse-Oper in Berlin.

Leipzig. In München ist nach längerem Leiden der Leipziger Hofmusikalienhändler Kommerzienrat Bernhard Felix Klemm im 66. Lebensjahre gestorben. Er war Chef der im Jahre 1806 gegründeten Leipziger Musikalienhandlung C. A. Klemm, die auch eine Niederlage in Chemnitz hat. Von 1866 bis 1897 war er Vorsitzender des Vereins Leipziger Musikalienhändler. Klemm war ein reger Förderer humanitärer Einrichtungen.

London. Hier hat eine neue, von einem englischen Tondichter herrührende Oper ihre Uraufführung erlebt, deren Stoff einem Werke von Dickens entnommen ist. So viele Romane des großen englischen Dichters schon für die Bühne bearbeitet sind, nur eins seiner Werke, das „Heimchen am Herde", war bislang (durch Goldmark) vertont worden, und das gleiche Werk ist es, das Sir Alexander Mackenzie als Oper behandelt hat. Die Komposition lag seit Jahren fertig, aber jetzt erst hat das Werk an der „Royal Academy of Music" durch Schüler dieser Hochschule unter Leitung des Komponisten seine Uraufführung erlebt. Die Londoner Presse beurteilt die Musik sehr günstig und nennt sie „typisch englisch". Der Textdichter hat sich anscheinend bei dem Dialoge so eng wie möglich an Dickens angelehnt, andererseits aber das Märchenmotiv sehr stark betont. Im Laufe der nächsten Zeit sollen weitere Aufführungen dieser Oper stattfinden.

Lörrach i. Baden. Hier fand zu Pfingsten ein internationales Sängerfest statt, an welchem etwa 4000 Sänger aus Baden, Elsaß, Württemberg und der Schweiz teilnahmen. Den Glanzpunkt des Festes bildete das Festkonzert unter der Leitung des Festdirigenten Herrn Kapellmeister Ziegler-Strohecker aus Basel.

Mannheim. Mit dem kommenden 1. Oktober wird eine Mannheimer Musik-Akademie ins Leben treten. Leiter wird der Direktor der Heidelberger Musik-Akademie Otto Voß sein.

Moskau. Anna Pawlowa, die berühmte russische Tänzerin, hat mit ihrem eigenen Ensemble Rich. Drigos Ballett „Die Zauberflöte" in der verflossenen Saison 95 mal aufgeführt. Für die nächste Saison bereitet die Künstlerin die Aufführung eines neuen Ballets „Le reveil de flore" von Drigo vor.

Neapel. Giovanni Battista Pergolese wird jetzt ein monumentales Grabmal in der hiesigen Kathedrale erhalten. Bei dieser Gelegenheit soll sein Stabat mater aufgeführt werden.

Weimar. Am 14. Juni wurde die Spielzeit des Hoftheaters geschlossen. In der abgelaufenen Spielzeit fanden 236 Aufführungen statt, und zwar 112 Schauspiel-, 107 Opernvorstellungen, 10 Konzerte sowie 7 Matinees. 82 Klassikervorstellungen wurden veranstaltet: Schiller mit 11, Wagner 29 Vorstellungen, Goethe 8, Shakespeare 7, Kleist 7, Sophokles (in der Hofmannsthalschen Bearbeitung des König Ödipus) 3, Mozart 11 und Weber 7 mal. Parsifal wurde 6 mal bei ausverkauftem Hause gespielt. Voraussichtlich wird Wagners Bühnenweihfestspiel in der nächsten Spielzeit wieder auf dem Spielplan der Weimarer Hofbühne erscheinen.

Zwickau. Die Tochter Robert Schumanns hat dem Zwickauer Schumann-Museum sechs Sammelbände: von Robert Schumann selbst gesammelte Zeitungsartikel und Berichte aus den Jahren 1834 bis 1851, als Geschenk überwiesen.

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 20. Juni, nachmittags 1/2 2 Uhr

J. S. Bach: Fantasie Gdur (vorgetragen von Herrn Hermann Mayer). G. Palestrina: Sicut cervus desiderat. Ph. Wolfrum: Der barmherzige Samariter.

Das nächste Heft erscheint am 25. Juni; Inserate müssen spätestens Montag, den 22. Juni, eintreffen.



Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 26

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 25. Juni 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Der gefilmte Kapellmeister

Kürzlich ging durch die Presse die Nachricht von einem angeblich glänzend gelungenen Versuch, bei dem durch einen beim Dirigieren eines Stückes kinematographisch aufgenommenen Kapellmeister dasselbe Stück vom Film aus wieder dirigiert wurde. Klugerweise hatte man ein Stück gewählt, welches jede halbwegs anständige Kapelle ohne Dirigenten spielen kann, sofern sie nur den ersten Niederstreich (und dann den ersten Dreivierteltakt) erhält, nämlich das Carmenvorspiel. Trotzdem soll sich selbst Weingartner in einem veröffentlichten Brief hochbefriedigt über den Versuch ausgesprochen haben. Es wäre — heißt es dort — „mit Hilfe eines Dirigentenfilms möglich, ebenso künstlerisch abgerundete Wiedergaben von Orchesterstücken zu spielen wie unter lebenden Dirigenten", ja selbst „den Willen eines genialen Dirigenten noch in fernen Zeiten auf lebendes Orchester zu übertragen".

Bei der heutigen Sucht, technische Errungenschaften mit der Kunst in Verbindung zu bringen, ist es nicht zu verwundern, daß auch diese Erfindung von Künstlern aufgegriffen wird. Man sollte aber doch den Wert dieser Idee, die in ihrer Ausführung gewiß wieder reichlich Stoff zur Unterhaltung der Masse geben dürfte, nicht gleich überschätzen.

Wirklich dirigieren kann nur jemand, der gleichzeitig hört. Denn der Dirigent muß neben der Mitteilung seiner innerlich geschauten Idee auch den Widerhall seiner Bewegung mit dem Ohre prüfen und selbst beim besten Orchester fortwährend kleine Korrekturen der Klangstärke verschiedener Stimmen vornehmen. Das ist kein guter Kapellmeister, der bei jedem Orchester dieselben Bewegungen macht und die gleichen Stimmen herausholt, sondern der mit dem Ohre fühlt und vorausahnt, wie die eben vor ihm sitzenden Musiker nuancieren, und diese Nuancierung korrigiert, verstärkt oder verfeinert. Das kann aber das Schattenbild nicht tun. Dieses wird (wie bei dem zuerst dirigierten Orchester) Stimmen herausholen, die bei dem jetzt spielenden vielleicht ohnehin schon viel zu stark sind, und Stellen abdämpfen, die das zweite Orchester schon von selbst zu schwach spielt. Das Musikstück wird dann noch mehr verzerrt, und statt „der Übertragung des Willens eines genialen Dirigenten" kommt der größte Unsinn heraus.

Nun denke man sich noch, daß das dem Film folgende Orchester anders gesetzt ist als das ursprüngliche, dann wird der „geniale" Kapellmeister fortwährend falsche Zeichen geben: anstatt der Oboen die Trompeten einsetzen lassen, anstatt der Bratschen die Hörner anfeuern, anstatt der Pauke die Harfe abdämpfen usw. Selbst wenn die Sitzordnung des Orchesters bei dem Film festgelegt wird, werden sich je nach der Größe der Kapelle gänzlich andere Winkel ergeben, und die Blicke des Dirigenten werden durchaus nicht diejenige Gruppe treffen, welche gemeint ist. Ja selbst bei gleich großem Orchester in der genauest nachgeahmten Sitzordnung muß die Verschiedenheit der Höhe des Dirigentenpultes von der Höhe der Wand, auf die das Bild geworfen wird, infolge der Veränderung des Sehwinkels die unseligsten Verwechslungen zur Folge haben.

Nun aber das Schlimmste! Wodurch kann sich der Wille eines Dirigenten besser zeigen als durch das Tempo? Dürfte dieses nun schon bei der Anfertigung des Films infolge der Unvollkommenheiten des Apparates nicht absolut korrekt aufgenommen werden, so wird es sich noch mehr bei der Abwicklung des Films verändern. Wenn man im Kino gesehen hat, wie Fürsten und hohe Offiziere, die sonst eine vernünftige Gangart haben, gleich angeschossenen Hirschen über die Bahnhöfe laufen, oder wie die distinguiertesten Grafen und Barone durch ihre behaglichen Zimmer sausen, wie überhaupt das Tempo der Abwicklung (meist zu schnell) Unsicherheiten und Schwankungen unterworfen ist, dann müßte es jedem Dirigenten grauen bei dem Gedanken, daß sein Tempo einst durch das des — Kinooperateurs verbösert werden wird. Man poche nicht auf die Genauigkeit der Maschine oder etwa vorhandene Geschwindigkeitsmesser: Bei der Musik kann die Schwankung eines Zeitminimums den ganzen Charakter einer Stelle verändern.

Die ganze Aufnahme des dirigierenden Kapellmeisters hat für die Zukunft gar keinen wirklichen Wert; denn nicht durch die Bewegungen des Kapellmeisters an sich wird Wirkung auf die Musiker gemacht, sondern durch die Erziehung, die der Dirigent in den Proben durch hingeworfene Worte u. a. ausübt, welche bei den Dirigierbewegungen den Musikern nur wieder ins Gedächtnis kommen. Deshalb können zielbewußte Dirigenten oft mit kleinen Bewegungen mehr erreichen als unklare Köpfe mit den tollsten Gestikulationen. Wenn ein Erkennen und Verstehen des Wesens eines Kapellmeisters durch die Musiker nicht in lebendiger Probe

vorhergegangen ist, werden die Bewegungen des gefilmten Schattenbildes wenig nützen.

Das Ganze wird nur eine seichte Unterhaltung für ein oberflächliches Publikum bleiben wie die anderen Kinoaufnahmen auch. Alfred Lorenz



Johann Friedrich Reichardt (1752—1814)

(Zur 100. Wiederkehr seines Todestages)

Von **Theodor Bolte**

Johann Reichardt aus Oppenheim a. Rh., der Vater des ebenso originellen als fruchtbaren Komponisten, Musikhistorikers und Dirigenten, war selbst sehr musikalisch. Er kam als Stadtmusiklehrling nach Königsberg, wo er auf der Laute, Violine und Oboe weitere Unterweisung erhielt. Sein Lehrer, dessen Tochter Graf Keyserling ehelichte, führte derselben seinen Schüler Johann Reichardt zu, um dieselbe im Lautenspiel zu unterrichten. Dort lernte der gräfliche Lautenspieler deren Kammermädchen Katherine D. E. Hinze kennen, welche seine nachmalige Gattin wurde. Der Verbindung entsprossen drei Kinder, zwei Töchter und unser Johann Friedrich, welcher in Königsberg am 25. November 1752[1]) zur Welt kam und das musikalische Talent seines Vaters erbte, der ihn im Violinspiel unterrichtete. Ohne einen geregelten Schulunterricht zu genießen, zählte er doch zu den gebildeten Männern, da er die Lücken seines Wissens in späteren Jahren ausfüllte. Je mehr man seine Schulbildung vernachlässigte, um so ausdauernder wurde seine musikalische Erziehung gepflegt. Unter dem Domorganisten C. D. Richter erlernte er Klavierspielen, ferner wurde er in Theorie und Gesang unterwiesen. Seiner Geige entlockte er einen großen Ton und zeichnete sich besonders im Doppelgriffspiel aus. Auch das Violoncello gehörte später zu seinen Lieblingsinstrumenten, das er als Solist und im Orchester beherrschte.

In der Stadt der reinen Vernunft konnte der 17jährige Musikstudierende nicht umhin, 1769 bis 1770 bei Kant Philosophie zu hören. Vornehme Häuser, die Kunst und Wissenschaft pflegten, sahen den vielseitig gebildeten jungen Musiker gern in ihren Kreisen, wobei sich seine Schülerzahl allmählich vermehrte. Nun folgten 1771 bis 1774 einige Reisejahre, wobei sich der mittellose Joh. Friedr. selbst die Kosten als ausübender Musiker aufbringen mußte.

Reichardts Wege führten ihn unter anderem auch nach Berlin, wo seine Hasse und Graun nachgebildete Oper „La feste galante" entstand, die ihm später seine tonkünstlerische Laufbahn eröffnen sollte.

1773 sehen wir den jungen Reichardt wieder daheim konzertierend und unterweisend, ohne aber hier eine feste Stellung erlangen zu können.

1774 starb der Kgl. Dirigent und Nachfolger Grauns, Joh. Friedr. Agricola in Berlin. Dies brachte Reichardt auf den Gedanken, sich als Nachfolger seines Namensvetters zu bewerben, was ihm, wenn auch unter Schwierigkeiten und Umwegen, gelang mit Hilfe seiner oben erwähnten Oper. Seine Arbeit, welche sich der alte Fritz vortragen ließ, mißfiel diesem nicht, waren doch Graun und Hasse seine Lieblinge, und Reichardt wurde 1775, kaum 23 Jahre alt, zum Kgl. Preuß. Kapellmeister mit 2000 Talern Gehalt ernannt, während ihm noch verschiedene Begünstigungen eingeräumt wurden, wie die freie Fahrt im mehrspännigen Hofwagen nach Potsdam. Ein zweiter Kapellmeister erhielt allerdings neben Reichardt 3000 Taler.

Ph. E. Bach, dessen 200. Geburtstag sich heuer jährte, leitete am Cembalo die Kgl. Kapelle, und der im Orchester mitwirkende Quanz war gleichzeitig königlicher Lehrmeister auf der Flöte. Reichardt hatte die Vergünstigung, den Vorträgen beiwohnen zu dürfen und viele berühmte Künstler zu hören.

Auch Tasch dirigierte damals die Kgl. Oper. Reichardts Aufgabe war es, zumeist Opern von Hasse und Graun aufzuführen — unter Zurücksetzung seiner eigenen — und Gelegenheitskompositionen zu liefern. Reichardts Verdienst war es 1775, Glucks taurische Iphigenie im Nationaltheater am Gendarmenmarkt zur Aufführung zu bringen. Ferner hatte er das Glück, daß eine seiner Arien durch die berühmte Sängerin Mara zum Vortrag gebracht wurde. Auch der Opernkomponist Himmel, Reichardts späterer Nachfolger, dessen Todesjahr sich gleichfalls heuer jährte, wurde bereits sein Nebenbuhler.

Der junge Kapellmeister führte 1776 Julia Benda (1752—1783) als Gattin heim, welche ihm nach 7jähriger Ehe durch den Tod entrissen wurde.

1780 wurde dem Ehepaar eine Tochter Luise geboren; diese genoß eine sorgfältige christliche Erziehung und machte sich später als Sängerin, Harfenspielerin und Komponistin einen Namen. Nachdem ihr Bräutigam starb, blieb sie ehelos und widmete sich in Hamburg der Kunst und Wohltätigkeit, wo sie im Jahre 1826 starb.

Noch im Trauerjahr ehelichte Reichardt die Witwe Alberti-Hensler, wodurch die Familie mit beider Kindern auf elf Köpfe heranwuchs.

Goethe überließ Reichardt bei einem Besuche in Weimar (um 1785) seine lyrischen Gedichte zur Vertonung, die niemand als Reichardt so musikalisch zu behandeln wußte. Ebenso gelang es Reichardt, einige Hefte Gedichte von Schiller zu erlangen und 1796 Mitarbeiter von dessen Musenalmanach zu werden.

Reichardt führte während seiner Berliner Wirkungszeit ab 1783 sogenannte spirituelle Konzerte ein, die während der Fastenzeit an Dienstagen stattfanden, wobei die Zuhörer einführende Progamme aus der Feder Reichardts und die Texte der aufzuführenden Vokalwerke in die Hände bekamen.

1783 kam er von einer Reise über Italien nach Wien, wo er in der Hofoper Mozarts „Così fan tutte" hörte. Durch Kaiser Josef huldvoll empfangen, wurde ihm ein Harmoniekonzert im kleinen Redoutensaal geboten.

Während des Empfanges bei Hofe sprach sich Reichardt mit großem Freimut über seine Hochschätzung der in Wien noch unverstandenen Altmeister Gluck, Haydn und Mozart aus. Reichardt besuchte bei dieser Gelegenheit seinen berühmten Zeitgenossen Gluck in Perchtaholdsdorf. Gluck nahm Reichardts Urteil über seine Alceste mit besonderer Befriedigung auf und verehrte ihm seinerseits sein Bildnis von Duplissie. Er und seine Nichte trugen Reichardt Opernszenen und Oden von Klopstock vor, wobei Reichardt seines Besuches bei dem Dichter des Messias erwähnte, den auch Gluck persönlich kannte. Seine Wiener Eindrücke faßte Reichardt in seinen „Vertraulichen Briefen

[1]) Im selben Jahr wie J. H. Knecht.

aus einer Reise nach Wien" zusammen (1808/09). In denselben wird auch sein Besuch bei Beethoven[1]) geschildert.

Als er aus Wien zurückkehrte, unterbrach er bald wieder seine Untätigkeit in Berlin und setzte seine Reise nach London fort, wo er seinen 65. Psalm und eine Passion (nach Metastasio) aufführte.

Unter Friedrich Wilhelm II. wurde das mittlerweile zurückgegangene Orchester durch jüngere Kräfte erneuert, wobei Reichardt seine Wirksamkeit mit neuem Mut wieder ausübte, nachdem er auch Gesangskräfte aus Italien heranzog.

Jedoch Reichardt erlangte nicht mehr die Sympathie seines neuen Gebieters, da er es mit der französischen Revolution gehalten hatte. Feindselige Verleumdungen taten das ihrige, um seine Berliner Stellung immer unhaltbarer zu machen. Er erbat und erhielt 1791 wieder längeren Urlaub und den weiteren Bezug seines Gehaltes. 1793 wurde Righini zum Kapellmeister der Hofoper mit 4000 Talern ernannt. Reichardt verlegte sich nun weniger auf musikalische als auf politische Schriftstellerei. Sein dem König gegenüber eingenommener Stand als Kgl. Kapellmeister hatte mit demjenigen Wagners in Dresden Ähnlichkeit. 1794 wurde er letzten Endes seiner revolutionären Grundsätze wegen ohne Pension entlassen, jedoch als Subsistenz zur Übernahme des nicht musikalischen Amtes eines Salineninspektors bei Halle begnadigt, und Himmel wurde 1795 sein Nachfolger.

Reichardt hatte noch als Berliner Kapellmeister ein eigenes Haus bewohnt, wo sich die damalige Kunstwelt einfand. Gleichzeitig hatte er sich durch seine beträchtlichen Einnahmen und fürstlichen Geschenke einen ebenso romantischen als idyllischen Wohn- und Ruhesitz in Giebichenstein geschaffen, wohin er sich während des Sommers oder wenn ihm der Boden in Berlin zu heiß wurde, zurückzog. Auch hier führte die Familie Reichardt, welche musikalisch sehr begabt, ein offenes gastfreies Haus. Durch die Dienerschaft und Kutscher bildete Reichardt ein Waldhornquartett, welches das wohlgeordnete Leben seines Künstlerheims harmonisch ergänzte. In Holstein nannte er gleichfalls ein Haus sein eigen. Vor Antritt seiner Salineninspektorstelle begab sich Reichardt nach Schweden und Dänemark.

In Altona gab er eine eigene Zeitung „La France" heraus.

Sein Äußeres nahm in späteren Jahren einen künstlerisch nachlässigen Anstrich an. Jedoch war er kein Alkoholiker wie sein Vorgänger Agricola, noch weniger führte er ein unmäßiges Leben wie sein Nachfolger Himmel, sonst wäre er nicht in der Lage gewesen, drei Häuser zu erwerben und seine zahlreiche Familie zu ernähren.

War Reichardt auch kein überragender Tonkünstler, so betätigte er sich doch als fruchtbarer Tongelehrter. Zufolge seines freien Wesens und offenen Aussprache taugte er nicht zum Hofdienst.

Als Friedrich Wilhelm II. 1797 starb, versuchte der Exkapellmeister wieder in Berlin sein Heil und wiederholte die Aufführung der Trauerkantate, welche er seinerzeit für Friedrich II. komponierte. Da sich Reichardt durch einige mit Beifall aufgenommene Opern in Erinnerung brachte, so wurde er durch Friedrich Wilhelm III. wieder in Gnaden aufgenommen mit einem Jahresgehalte von 800 Talern, während er sein administratives Amt in Giebichenstein beibehielt.

Auch sein Namensvetter Gustav R. Reichardt, der Komponist des Liedes „Was ist des deutschen Vaterland", verkehrte damals gern gesehen am Hofe Friedrich Wilhelms III.

Der wiedereingesetzte Kapellmeister wurde auch jetzt durch seinen Wirkungskreis nicht befriedigt, da er nur die Aufführungen der Opera buffa in Potsdam zu leiten hatte. Seine Werke aufzuführen konnte er nicht durchsetzen, und an der leichtgeschürzten Muse fand er keinen Gefallen. Überdies war Jean Dupont sein Rivale, daher war auch jetzt sein Bleiben nicht von Dauer. Die französische Okkupation vertrieb ihn 1806 nach Königsberg.

Da er mittlerweile durch Napoleon mit einem Jahresgehalt von 2500 Talern als Kapellmeister nach Kassel berufen wurde, mußte Reichardt die Stelle zwangsweise einnehmen, widrigenfalls er von der französischen Regierung mit Einziehung seines Besitzes in Giebichenstein bedroht wurde; daher mußte er seine unwürdige Stellung und damit den Berliner Hof endgültig verlassen.

Zu alledem fand Reichardt seine Inspektorstelle bei Halle bereits besetzt, und er mußte danach trachten, seine Familie zu erhalten, die durch die letzten Irrfahrten ihres Ernährers in hartbedrängte Lage kam.

Auch in Kassel, wo Reichardt 1808 sein unfreiwilliges Amt antrat, fand er weder die gewünschte Aufnahme noch ein ersprießlicheres Wirkungsfeld.

Auf Einladung des Fürsten Lobkowitz, der auch Gluck protegierte, sollte Reichardt in dessen Wiener Palais eine Oper aufführen; er verließ bereits 1809 Kassel, um zum zweiten Male nach Wien[1]) zu gehen, wo er mit größerem Erfolg Singspiele, wie „L'heureux naufrage" zur Aufführung brachte. Die von Fürst Lobkowitz bestellte Oper konnte des Krieges halber nicht in Szene gesetzt werden. Reichardt wurde ausgezeichnet durch Ernennung zum Mitgliede des französischen Nationalinstitutes (Paris) und der Kgl. Akademie der Musik in Stockholm. Noch hatte Reichardt seinen schönen Besitz in Giebichenstein; dahin zog er sich zurück, um im Kreise seiner Familie seine letzten Jahre zu verbringen.

Hier beschloß er sein an Erfolgen, aber auch sein an Enttäuschungen reiches Leben am 27. Juni 1814.[2])

Reichardt als einer der ersten auf dem Gebiete des Singspieles nach Hiller schrieb vorwiegend Vokalwerke, wie das erwähnte Passionsoratorium, Psalmen, Klopstock-Oden u. a. geistliche Werke, ferner gegen 70 Lieder, darunter die lyrischen Gedichte von Goethe und Schiller (Erlkönig, Das Veilchen, Heidenröslein u. a.), welche in der Geschichte des deutschen Liedes nicht zu vergessen sind. Darunter sind Klavierlieder mit selbständiger Begleitung nicht unbedingt zu verstehen, denn vieles läßt sich auch zur Laute singen, worauf moderne Lautensänger hingewiesen werden. Mit Righini gab Reichardt übrigens 2 Hefte Lautenlieder heraus.

Als Opernkomponist vermochte Reichardt seine Vorgänger Gluck und Graun nicht zu übertreffen. Im ganzen schrieb er 25 Bühnenwerke in deutscher, französischer

[1]) Näheres in Kalischer, Beethoven-Briefe Bd. 1.

[1]) In Haydns Sterbejahr.

[2]) Im selben Jahr wie Himmel. Reichardt besuchte kurz vorher Beethoven und berichtet darüber, wie erwähnt, in seinen Vertrauten Briefen.

und italienischer Sprache, wie die Opern „Das Zauberschloß“, „Macbeth“, „Brenno“, die er für seine beste hielt, „Olympia“, „Andromeda“ u. a.

An Singspielen: Die Geisterinsel, Erwin und Elvira, Litta, Jery und Bätily, letztere beiden von Goethe, sowie die Bühnenmusik zu dessen Faust und Egmont. Der Komponist sprach sich selbst in seinem Werk „Über die deutsche komische Oper“ aus.

Für Orchester entstanden außer einer Schlachtensinfonie (anläßlich der Schlacht bei Leipzig) eine seiner letzten Arbeiten, die Ouvertüre „di vittoria“ und sechs Sinfonien. Ferner 14 Klavierkonzerte und ein Violinkonzert mit Orchester sowie sechs Konzerte „pour le beau sex“. Endlich ein Konzertante für Streichquartett und Orchester.

Kammermusik: sechs Streichtrios, zwei Klavierquartette, ein Sonett für Klavier, Streicher und Bläser, sowie elf Violinsonaten. Eine Neuausgabe seiner Klaviersachen veranstaltete Schletterer bei Rieter-Riedermann mit zwei Sonaten, Rondos, Andantino u. a. Eine große Klaviersonate Fmoll bei Breitkopf & Härtel und zwei Klaviersonaten bei Trautwein.

Alle übrigen Klavierhefte, wie Variationen usw., sind verschollen und vergriffen.

Als musikalischer Schriftsteller hatte Reichardt eine gewandte Feder von scharfer Beurteilungskunst; er gab folgende Zeitschriften heraus:

Musikalisches Kunstmagazin (1782—1791), Musikalisches Wochenblatt (1792), Musikalische Monatsschrift (1792), welche beiden letzteren 1793 als „Studien für Tonkünstler“ in Neuauflage erschienen. Berliner Musikzeitung (1805/06) sowie einen Musikalmanach (1796).

Kritische Schriften: Über die deutsche komische Oper, Hamburg, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend (1774—1776), Vertraute Briefe aus Paris (1802—1805), Über die Entstehung der Liederspiele (1804) bei Cotta sowie die erwähnten Wiener Reisebriefe. Biographischen Inhalt haben: G. F. Händels Jugendjahre (1785), angeregt durch seinen Aufenthalt in Halle, der musikalische Roman H. W. Guldens Leben (E. G. Florini 1779) sowie seine eigene Biographie in der Berliner Musikalischen Zeitung (1805).

Literatur: Schletterer, Reichardts Biographie, 1865, Augsburg; Schletterer, Allgemeine deutsche Biographie Bd. 27 (20 Seiten); Luise Reichardt daselbst.

Pauli Watter, Reichardts Leben und Stellung in der Geschichte der deutschen Lieder; Gerber, Musiklexikon, Verzeichnis von Reichardts Werken; Schilling, Universallexikon Bd. 5 (8 Seiten).

Pazdirek, Universalhandbuch, Verzeichnis der erschienenen Kompositionen.



Von der Musikalienschau auf der Bugra

(Fortsetzung)

Die bekannte Kollektion Litolff konnte am 1. Juni d. J. auf ein halbes Jahrhundert ersprießlicher Erfolge zurückblicken. Diese 50 Jahre gaben natürlich der Abteilung des Braunschweiger Hauses auf der Bugra den besondern Anstrich. Die Firma hat sich einen besonders ins Auge fallenden Standort — gerade auf der Höhe einer Anzahl breiter Stufen, die nach dem hoch gelegenen Südwestausgang hinaufführen — gewählt und für eine ganz prächtige Ausstattung gesorgt: Außer einer großen Anzahl Hefte von der bekannten gelben Litolff-Farbe und von dem „Litolff-Format“ — das Verlagshaus hat dieses Format als erstes in Umlauf gebracht — ist der von G. Zeidler entzückend mit Polisander-Täfelung entworfene Raum geziert mit einem großen Ölbild, das, von der Hand E. Koerners stammend, Theodor Litolff, den Begründer des Hauses, darstellt, und mit einem noch größeren Gouachegemälde, worauf das Fabrikgebäude der Firma abgebildet ist. Über die Ausgabe selbst braucht hier nichts mitgeteilt zu werden. Daß es sich dabei ausschließlich um „freie“ Werke handelt, möge indes erwähnt sein. Selbstverständlich ist nun auch Richard Wagner mit vielen verschiedenen Bänden in diese Klassikerausgabe aufgenommen worden. Das Jubiläum hat übrigens ein prächtig ausgestattetes Büchlein gebracht, das wirklichen Interessenten gern kostenfrei zur Verfügung gestellt wird. Es heißt: „Fünfzig Jahre Kollektion Litolff, Hauschronik von Henry Litolffs Verlag“. Natürlich durften auch die Jubiläumsreklamemarken nicht fehlen, und sie sind sogar — was bei dieser neuen Mode nicht immer der Fall ist — recht geschmackvoll ausgefallen.

Ein paar Schritte von der Abteilung Litolff nach links — „links und rechts vom Zuschauer“ — und wir stoßen auf einen, um in der Sprache des Meßplatzes zu reden, Stand, der zwar keine Musikalien aufweist, aber zu dem Musikalienverlag und den Interessen der Tonkünstler in naher Beziehung steht. Es ist die Ammre (Anstalt für Mechanisch-Musikalische Rechte, G. m. b. H., Berlin). Man kennt ihre Bestrebungen: In Verbindung mit fast allen großen Fabriken von Schallplatten, Phonolarollen u. a. „Negativen“ für mechanische Instrumente erhebt sie für jede derartige Platte oder Rolle, der ein geschütztes Werk auf den Leib geschrieben ist, einen kleinen Steuerbetrag, wofür das Stück dann, mit einer Lizenzmarke versehen, seine musikalische Reise in und um die Welt ungestraft unternehmen darf. Was diese Ammre ausstellt, sind in erster Linie graphische Abrisse, die die Fortschritte der Anstalt in den letzten Jahren anschaulich vor Augen führen: so die wachsende Anzahl der Mitglieder (Urheber und Verleger), die monatlichen und jährlichen Bruttoeinnahmen, den verhältnismäßigen Beitrag der musikalischen Instrumente zu den verschiedenen Sorten von Lizenzerträgnissen des Jahres 1913 (dabei ergaben sich für die Phonola 8%, für Leierkästen 11%, für Phonographen 81%). Das alles ist zum Teil in humoristischer Form dargestellt, ja man ist bei der Darstellung des hier an erster Stelle angeführten Punktes vor dem kalauernden wortspielerischen Vergleich „Ammre — Amme“ nicht zurückgeschreckt. Ein kleine Ausstellung von Lizenzmarken vervollständigt diesen Schauplatz.

An die Ammre schließt sich linker Hand die Musikalienschau von Heinrichshofens Verlag in Magdeburg an. Eine große Tafel macht hier den Beschauer auf die beiden Hauptvorteile der „Neuen instruktiven Ausgabe“ der Klavierklassiker und -romantiker von Theodor Wiehmayer aufmerksam; sie bestehen bekanntlich in moderner Phrasierung bei denkbar einfachster Bezeichnungsweise und in neuer genauerer Bezeichnung der Pedalführung. Daß der Verlag sich im übrigen hauptsächlich in der Herausgabe von Liederkompositionen betätigt und auf diesem Gebiet besonders bekannt geworden ist, geht auch daraus hervor, wieviel Raum er diesem Gebiet in seiner Abteilung zugestanden hat. Wir lesen hier die Namen fast ausschließlich guter moderner Meister, z. B. Hugo Kaun Paul Scheinpflug, Fritz Kauffmann, Christian Sinding und Hans Hermann. Auf einen andern, Eugen Hildach, der sonst von vielen modern empfindenden Musikern — nicht ganz mit Unrecht — als süßlich über die Schulter angesehen wird, ist das Verlagshaus gewiß recht stolz, und das mit Fug und Recht; denn es fragt sich, ob es sonst imstande wäre, sich mit soviel Idealismus der schwerblütigeren Kost unserer guten modernen Tonsetzer zu widmen. Sonst wäre hier noch zu erwähnen, daß der Verlag auch — wenn auch nicht so im Vordergrund seines Wirkens — Orchestermusik pflegt, ferner — dies schon mit größerem Nachdruck — Studienwerke für Violine. Hier fallen vor allem der umfängliche Violinkursus von Goby Eberhardt und die Schülerkonzerte von Friedrich Seitz auf. Endlich

zahlt Heinrichshofen auch der lustigen Zupfgeigenmusik und ihren Tondichtern seinen Tribut. Robert Kothe und Hans Schmidt-Kayser sind mit einer ganzen Reihe von Lautenliederheften vertreten.

Wendet man sich wieder zurück und geht man an der Abteilung der Kollektion Litolff vorüber die Stufen hinab, so kommt man mitten hinein in die Verlegerstände, wovon wir in unserm letzten Heft schon eine Anzahl geschildert haben. Herabgekommen, stößt man zur Linken unmittelbar auf die bekannte Edition Steingräber aus Leipzig. Jedermann kennt die schlichten gelben Hefte, die zumeist — wenigstens soweit sie die vom Verlag am meisten gepflegte Klavier- und Violinmusik einschließen — in großem, aufrechtem Quartformat gehalten sind. Am meisten berücksichtigt hat diese Edition — wie jede volkstümliche — natürlich die Klassiker. Namen wie Riemann, Rudorff, Bischoff, Rehberg, Schwalm, Marteau und Homeyer zeichnen unter anderen als hervorragende Herausgeber. Der Verlag läßt neben den bewährten Klassikern auch lebende Tondichter zu ihrem Rechte kommen, behält aber dabei sein Augenmerk auf die erziehliche Musikliteratur bei und greift bei etwas schwierigeren Werken anscheinend gern zu den neuromantischen Nachfahren Schumanns und Chopins. Nur einige Namen von Klavierkomponisten als Belege dafür: Fr. v. Bose, Emil Kronke, Franz Mayerhoff und Walter Niemann. Diese Steingräberschen Hefte sind übrigens nicht nur in der bekannten gelben Broschierung, sondern auch meist in verschiedenfarbigen Einbänden (Prachtband, Leinen- und Schulband) zu haben. Daß Steingräber seine großen Verlagserfolge mit der heute mit gemischten Gefühlen angesehenen, aber beispiellos über die ganze Welt verbreiteten Klavierschule von Gustav Damm (Deckname für den Begründer des Verlages) verdankt, ist allgemein bekannt. Ihr ist denn auch ein Teil des Ausstellungsraumes gewidmet; von besonderem Interesse ist dabei das von Krage in Düren in Blindenschrift übertragene Exemplar (Druck und Verlag der Blindenanstalt in Düren, 1894). Im übrigen darf gesagt werden, daß die Firma Steingräber auf fast jedem musikalischen Gebiet wirksam gewesen ist. Sogar die theoretische Musikbetrachtung ist hier, wenn auch etwas in den Hintergrund gerückt, nicht ausgeschlossen. Außer einer kleinen Anzahl sonstiger vornehmlich pädagogisch gerichteter Schriften sei nur an das weitverbreitete nützliche Musik-Taschenbuch erinnert, das schon in der 14. Auflage erschienen ist. Ein Flügel der Firma Steingräber & Söhne in Bayreuth sei hier als hübsches, extra für die Ausstellung angefertigtes Stück nicht übersehen. —n—

(Fortsetzung folgt)

Rundschau

Oper

Barmen Mit einer von Kapellmeister Klemperer gründlich vorbereiteten Ringaufführung beschloß um die Osterzeit die Barmer Bühne (Direktor Otto Ockert) die diesjährige, an Erfolgen reiche Spielzeit. Solistisch fanden hervorragend Anerkennung: H. Bahling als Wotan, H. Esser als Mime, Marg. Kahler als Brünhilde. In der Zahl der Aufführungen standen im Winter 1913/14 R. Wagners Musikdramen obenan: allein sein „Parsifal" wurde 20—25 mal gegeben. Bevorzugt wurde alsdann die klassische und romantische Oper. Die verflachte Operette des Tages hielt sich dagegen mehr oder weniger im Hintergrund. H. Oehlerking

Dessau In den letzten beiden Monaten der dieswinterlichen Spielzeit, im März und April, beherrschten „Die Meistersinger von Nürnberg", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Fidelio", „Die Zauberflöte", „Margarete", „Carmen", „Benvenuto Cellini" und „Der heilige Berg" das Repertoir. Im Anschluß an Christian Sindings letztgenannte Oper, über deren hiesige Uraufführung kürzlich erst ausführlich berichtet wurde, gab man als örtliche Erstaufführung Glucks „Maienkönigin" in der Bearbeitung von Fuchs und Kalbeck. Ein in seiner Einfachheit und Naivität ganz entzückendes kleines Werk, das man sofort liebgewann, zumal es in so reizendem Rahmen und in so feiner Darstellung geboten wurde. Lilli Herking als Philint, Marcella Röseler als Helene, Rose Etmayer als Lisette, Hanns Nietan als Marquis von Monsoupir und Josef Schlembach als Pächter Richard, sie alle zeigten sich als wahre Prachtfiguren. Echte Maienstimmung lag über der ganzen Inszene und besonders über dem farbenfreudigen Schlußbild, das, so buntbewegt, dem Auge eitel Ergötzen gewährte. Mit Wagners „Siegfried" fand die Spielzeit am 30. April ihren würdigen Abschluß. Ernst Hamann

Dresden In unserer Hofofer ging es in letzter Zeit zu wie in einem Taubenschlage; allerhand Engagementsgastspiele wurden abgewickelt, und von weither kamen die Bewerber um freiwerdende und unbesetzte Posten. Aus Agram und Budapest reisten diese mehr oder weniger begabten Anwärter zu uns, und nur Herrn Alexander Bihar von der Volksoper in Budapest glückte es, so überzeugende Baßmittel zu entfalten, daß eine Verpflichtung zustande kam. Aus Ungarns Kapitale haben wir aber auch einen neuen Kapellmeister gewonnen, dem, wie es scheint, eine bedeutende Zukunft Erfolge bringen wird. Herr Fritz Reiner ist erst 26 Jahre alt, kann aber schon erstaunlich viel, geht mit Strenge und Ernst an die Arbeit und besitzt ein schönes, wenn auch oft noch sich jugendlich-wild gebärdendes Temperament. Nun hat man ferner mit Generalmusikdirektor Dr. Muck nähere Verhandlungen angeknüpft, die hoffentlich zum guten Abschluß führen. Wir hätten ja dann ein stattliches

Dirigentenquartett Muck-Kutzschbach-Reiner-Striegler, und an Arbeit würde es ihm wahrlich nicht fehlen. Vor allem müßte unser Repertoire, das keinen Gluck, keinen Marschner usw. aufweist, vervollständigt werden. Es könnte eine herrliche Zeit tüchtigen Schaffens kommen, und auf die „Herbstfestspiele“, die zu Beginn der nächsten Saison unternommen werden mit Strauß und Muck als Gast-Festdirigenten, könnten Festspiele eifrigen Studiums vernachlässigter Meisterpartituren und eine Renaissance des ganzen Betriebes folgen.

Dr. Georg Kaiser

Elberfeld Die Spielzeit 1913/14 wurde bis 1. Mai ausgedehnt. Außer Wiederholungen — Parsifal, Fidelio, Toska, Tannhäuser, Troubadour, Fliegender Holländer, Lustige Weiber, Margarete — kamen noch Neueinstudierungen der Salome und Weißen Dame heraus. — Das Gastspiel von Elfriede Overhoff als Frau Flath gefiel durch Spiel und Gesang in hohem Maße. Die Salome der Agnes Poschner war eine respektable Leistung, die auf der Bühne um so mehr zur Geltung kam, als Kapellmeister Knappertsbusch das Orchester recht dezent begleiten ließ. Boieldiens „Weiße Dame“ gefiel dank ihres Melodienreichtums und meisterhaften Instrumentierung unserem Publikum außerordentlich, zumal auch die Rollen fleißig vorbereitet und stilgemäß ausgeführt wurden.

H. Oehlerking

Karlsruhe Neu einstudiert brachte die Hofoper schon vor längerer Zeit den „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius. Leiter der temperamentvoll gegebenen Aufführung war Alfred Lorentz, geschickt arbeitete die Inszenierung Peter Dumas', so daß der Versuch, die von Felix Mottl einst hochgeschätzte komische Oper aufs neue einzubürgern, in allen Teilen geglückt war. In der Titelrolle leistete Wolfgang v. Schwind Ungewohntes an Stimmumfang und mimischer Begabung. Eine vortreffliche Partnerin war Margarete Bruntsch. Daneben standen mit kleineren treffend durchgeführten Partien Gisela Tercs, Hans Siewert, Hans Bussaret und Max Büttner. Daß das Publikum nicht so ganz allen Bestrebungen, das neuere musikalische Lustspiel zu pflegen, entfremdet ist, bewies der starke Beifall, mit dem die Erstaufführung von Wolf-Ferraris „Liebhaber als Arzt“ begrüßt wurde. Zumal im kleinen Badener Haus wirkten der feine Humor und die graziöse Behandlung des Orchesters entzückend. Ohne Zweifel muß der Komponist dieser auch spieltechnisch reizenden Novität zu den begabtesten Musikern zählen, die den Meistersingerstil auf modern geistreiche Art weiterführen und formgewandt auf leichtere Stoffe zu übertragen wissen. Meisterhaft führte Fritz Cortolezis das Orchester, seinen musikalisch überaus sicheren Intentionen folgten in künstlerisch großer Auffassung voran Wolfgang v. Schwind und Therese Müller-Reichel; auch Mary Rudi ist lobend zu erwähnen samt dem Tenoristen Martin Wilhelm. Eine Richard Wagner-Woche, zu der sich die Hoftheaterintendanz freilich erste Kräfte von auswärts kommen lassen mußte, brachte den Ringaufführungen und dem „Fliegenden Holländer“ vollbesetzte Häuser.

Hans Schorn

Prag Königl. böhm. Nationaltheater. Zu dem Märchen „Radúz und Mahulena“ von Julius Zeyer (Erstaufführung am 6. April 1898) schrieb Josef Suk noch als ganz junger Komponist eine Musik, die schon damals Aufsehen erregt hat. Wie fast alle derartige Bühnenmusiken hat auch diese Musik das traurige Schicksal, daß sie nur mit dem genannten Märchen aufgeführt werden konnte. Später hat Suk, damit diese schöne Musik nicht gänzlich unaufgeführt bliebe, diese in Form einer Suite unter dem Titel „Ein Märchen“ bei Simrock herausgegeben. Die Suite gehört zu den beliebten Nummern heimischer Konzertprogramme und wurde auch mehrmals in Deutschland mit Erfolg gespielt. Das Nationaltheater hat das Zeyersche Märchen damals bald zur Seite gelegt, worüber man sich bei den vielseitigen Pflichten dieser Bühne nicht wundern darf, und erst jetzt konnten wir das Werk in gänzlich neuer Einstudierung wieder hören. Die Musik, die auch seit dem Vorjahre im Klavierauszuge erschienen ist, besteht aus Vorspielen zu einzelnen Akten und Verwandlungen, Melodramen, kleinen Liedern und Chören. Am meisten versah der Komponist mit Musik den ersten und letzten Akt. Besonders die wunderschöne melodramatische Begleitung des Prologs sowie die Schlußszenen zeigen, was Suk leisten könnte, wenn er sich der musikdramatischen Tätigkeit widmete. Leider blieb es bei Suk bis jetzt bei zwei Bühnenmusiken (die zweite „Unter dem Apfelbaume“, ebenfalls von Julius Zeyer), sonst pflegt Suk andere Gebiete der Musik, die seiner Subjektivität näher wie das Theater liegen. Der Opernchef Kovařovic, der auch die letzten großen Werke Suks, die Sinfonie „Asrael“ und „Das Sommermärchen“, dem Publikum vorzüglich übermittelte, ließ alle Schönheiten der stimmungsvollen Musik in einer feinen Stilisierung erklingen. Von den einzelnen Leistungen verdient Frau Dostálová volles Lob besonders für den in idealer Übereinstimmung in Wort und Musik gesprochenen Prolog.

Stadttheater in Prag — Königl. Weinberge. In der Zeit, wo „Parsifal“ im Nationaltheater Erfolge davontrug und wo man mit Mysterien aller Art (Claudel, Maeterlink u. v. a.) überflutet wurde, hat auch das Stadttheater das Mysterium „Le jongleur de Notre dame“ von Massenet als örtliche Neuheit zu Gehör gebracht. Die anmutige, fließende Musik mit allen Vorteilen und Fehlern der Massenetschen Art gefiel sehr, wozu auch die hübsche Handlung nach der bekannten Novelle von Anatole France beitrug. In der Titelrolle hat sich der neue Tenorist Herr Vuršer gesanglich sowie darstellerisch gut eingeführt. Auch das übrige ging den Kräften des Theaters entsprechend gut vor sich.

Alte Opern aus dem Staube des Theaterarchivs zu befreien und einstudieren ist für das Ensemble sowie für die Theaterkasse recht undankbar, für Interessenten aber stets willkommen. Einen solchen Versuch, einer beinahe vergessenen Oper zum Leben zu verhelfen, hat man mit der komischen Oper „Die vereitelte Hochzeit“ von Karl Šebor gemacht. Das Werk (Erstaufführung 25. Oktober 1879, im ganzen 10 Wiederholungen) entstand in den letzten Lebensjahren Smetanas, in welcher Zeit der unglückliche Meister durch Not, Krankheit und heftige Angriffe seiner Feinde verfolgt wurde. Es sollte eine der „Verkauften Braut“ ebenbürtige Oper geschaffen werden — und es entstand eine bloße Kopie! Šebor imitiert das unsterbliche Meisterwerk Smetanas so frappant, daß es selbst einem Laien auffallend erscheinen muß. Die Figur des „Vetter Hovora“ ist eine getreue Kopie des Brautwerbers Kecal, in der Musik (Ouvertüre, Chöre usw.) findet man Anklänge, die direkt auf Šebors großes Vorbild weisen. Unter solchen Umständen mußte dieses Werk des sonst talentierten und in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts sehr beliebten Komponisten bald von der Bühne verschwinden, und erst jetzt nach 35 Jahren hat das Stadttheater sich zur Wiedereinstudierung der Oper entschlossen. Ob es gelingen wird, diese heute schon veraltete Musik dauernd im Repertoir zu behalten, ist sehr zweifelhaft. Die Musik, die durch ihre Zugänglichkeit und Melodik leicht genießbar ist, hätte seinerzeit vielleicht durchgedrungen — wenn keine „Verkaufte Braut“ existieren würde! Für uns jüngere Generation wäre es interessant, die älteren Opern, von denen man jetzt nur die Namen im Musiklexikon findet, kennen zu lernen; leider ist es nicht möglich, dies von den Theatern, denen in jetziger Zeit schwere Aufgaben zufallen, zu verlangen, darum gebührt dem Kapellmeister Čelanský alle Anerkennung, daß er diese wenigstens historisch interessante Oper einstudiert und mit seinem Ensemble, das dem leichteren Stil des Werkes gut gewachsen war, gut ausgeführt hat. Dafür macht jetzt Oskar Nedbals „Polenblut“ stets volle Häuser. Die Operette ist und bleibt der größte Magnet unserer zweiten Opernbühne.

L. Bohacek

Wiesbaden Die Festaufführungen im Hoftheater bei Anwesenheit des Kaisers brachten nur Wiederholungen älterer Werke: „Lohengrin“ — leider mit dem greulichen alten „Strich“ im zweiten Finale — interessant durch die Gastdarbietung von W. Kirchhoff als priesterlich und ritterlich gleich wirksamer Lohengrin und Frau Charles Cahier als dämonisch veranlagter Ortrud. „Don Juan“ — leider ohne das Sextett und andre Nummern, denn die Zeit drängte! — aber glänzend durch die Mitwirkung John Forsells als lebenund liebesprühender Don Juan! „Oberon“ — in der bekannten „Wiesbadener Bearbeitung“, die man trotz mancher stilistischen Bedenken doch immer gern im rosigsten Lichte betrachtet: ist doch das Werk seit dem Mai 1900 jetzt an zweihundertmal in Szene gegangen! Wieviel Tausende und Abertausende haben sich an der edlen Weberschen Musik erfreuen — müssen, wenn sie die kostbare Hülsensche Ausstattung sehen wollten. „Oberon“ war auch diesmal die Krone der Festspiele. O. D.

Konzerte

Barmen Die Barmer Konzertgesellschaft führte Bachs 1723 in Leipzig entstandene Johannes-Passion erstmalig auf. Prof. Stronck hatte das gewaltige Werk, von welchem Spitta sagt: „In allem, was den musikalischen Stil, die Erfindung, die Ausgestaltung der einzelnen Tonsätze betrifft, zeigt sich Bach auch in diesem Werke auf der vollen Höhe gereifter Meisterschaft“, hingebungs- und verständnisvoll im Chor und Orchester einstudiert: alles klang rein, hübsch abschattiert, in den lyrischen Stellen weich und in den bewegten Stellen dramatisch belebt. Wie beim kirchlichen Gemeindegesang erklangen die Choräle einfach und breit, die Fermaten, welche sich zur Zeit der Verflachung von Kirchengesang und Orgelspiel einschlichen, waren ausgemerzt. F. v. Kraus sang die Arien und Rezitative ergreifend schön: das Lebensbild Jesu erstand dem inneren Auge daraus in ergreifender Gestalt. Dr. Roemer-München wußte sich mit dem dramatisch bewegten Soli am besten abzufinden. Mit gutem Gelingen sangen E. Ohlhoff-Berlin und Adrienne v. Kraus-Osborne die Sopran- und Altsoli.

Verschiedene Männerchöre warteten mit Konzerten auf, denen es an künstlerischem Wert nicht gebrach. Ein weiches Piano und gesättigtes Forte versteht der von E. Siefener-Köln fleißig geschulte Oberbarmer-Sängerhain (180 Sänger) zu singen im Kunstliede sowohl (Rudolf von Wardenberg von Hegar) wie in schlichten Volksliedern. — Eine Freischützarie, sechs moderne Lieder von Blech und anderen modernen Tonsetzern sang die begabte Berliner Sopranistin Hedwig Kaufmann-Weldert. — Das Kölner Gürzenich-Quartett tat sich im D dur-Quartett von Dvořák und Schuberts G dur-Quartett durch völlige Ausgeglichenheit des Zusammenspieles hervor.

Der vorzüglich disziplinierte, 1909 und 1913 in Frankfurt preisgekrönte, von P. Haas-Köln geleitete Barmer Sängerchor (120 Sänger) erkennt außer der Pflege des Volks- und volkstümlichen Liedes in der Kultur des zeitgenössischen Liedes von Curti, Brambach, Reissiger, Carl Hirsch u. a. seine Hauptaufgabe. — Liedergaben von Brahms und R. Strauß, durch Berta Grimm-Mittelmann und Fritz Kuhl stilecht dargeboten, verliehen dem Konzert eine besondere Anziehungskraft.

Das silberne Jubiläum beging das städtische Orchester. Daß es künstlerisch auf voller Höhe steht, bewiesen die schwungvollen und stilgemäßen Darbietungen der dritten Leonorenouvertüre, des Präludiums von F. Liszt, des Meistersingervorspieles und anderer Werke. H. Oehlerking

Dessau Das V. Abonnementskonzert der Hofkapelle brachte am 9. März unter Generalmusikdirektor Mikoreys schwungvoller Leitung in künstlerisch hervorragender Wiedergabe Haydns C dur-Sinfonie Nr. 7, Adolf Landbergers sinfonischen Orchester-Prolog „Riccio“, ein nicht gerade hochbedeutsames, aber immerhin interessantes Werk, und Richard Straußens „Don Juan“. Als Solist war Henri Marteau erschienen, der Mozarts D dur-Violinkonzert Nr. 4 und als Novität das C moll-Violinkonzert Op. 50 von Emile Jaques-Dalcroze hinreißend spielte. Im VI. Hofkapellkonzert (16. April) hörten wir in gediegenster Ausführung Hugo Wolfs „Penthesileia“, Claude Debussys „Prélude à laprès-midi d'un Faune“ und Beethovens „Siebente“. Kammersänger Alfred Kase-Leipzig bot in wirkungsvoller Art Dietrichs Erzählung aus Pfitzners „Der arme Heinrich“. Das VII. Konzert (5. Mai) bescherte uns in Konzertform die beiden Außenakte von Wagners „Parsifal“, die — man braucht sich mit solchem Unternehmen durchaus nicht einverstanden zu erklären — einen weihevollen Eindruck hinterließen. Die letzten beiden Kammermusik-Abende (16. März und 16. April) vermittelten Scheinpflugs C moll-Streichquartett Op. 16, Brahms G moll-Klavierquartett, Mendelsohns „Oktett“ Op. 20 und Schuberts „Forellenquintett“. Mit all diesen Darbietungen standen unsere Kammermusiker wiederum auf bedeutsamer Höhe. Als Vokalsolistinnen wirkten mit Marcella Röseler (Lieder von Mikorey) und Agnes Hanson (Lieder von Grieg). Hohes Interesse beanspruchte ein Klavier-Abend von Ernest Hutcheson. Mit Werken von Bach, Beethoven, Schumann und Chopin erwies sich der Pianist nicht nur als ein Künstler mit staunenerregender Technik, sondern vor allem als ein eminenter Musiker von starkem Temperament und überzeugender Gestaltungskraft, dem man in nicht ferner Zeit gern wieder einmal begegnen möchte. Ernst Hamann

Elberfeld Das Elberfelder Streichquartett bescherte uns die Uraufführung des Klavierquartettes von H. Henrich (C dur Op. 7): ein nach klassischem Muster gearbeitetes, melodiöses, nach strenger Form übersichtlich gegliedertes Werk, dem eine freundliche Aufnahme zuteil wurde. — Sascha Bergdolt (Klavier) und Paul Mott (Cello) spielten R. Strauß' jugendfrische, leidenschaftliche F dur-Sonate. Haydns Streichquartett D moll wurde durch benanntes Quartett stilecht interpretiert. Vor seinem Scheiden dirigierte der bisherige erste Operndirigent Ernst Knoch ein Stadthallenkonzert, welches zeigte (in Werken von Tschaikowsky, Beethoven, Berlioz), daß wir in ihm einen hochbegabten und routinierten Kapellmeister verlieren.

Mit Eintritt der Ostern- und Frühlingszeit gab es eine lange Reihe Konzerte unserer größeren Männergesangvereine, deren Direktion größtenteils von Kölner Musikern ausgeübt wird. Eine tüchtige Schulung hat der „Deutsche Sängerkreis“ unter H. Pielker-Köln erreicht, was in Liedern von C. J. Schmidt, J. Peltzer, Koschat u. a. sich kundgab.

Unter dem neuen Dirigenten Peter Haas-Köln hat das Stimmaterial der „Liedertafel“ größere Ausgeglichenheit erfahren; der Verein widmet sich sorgfältig dem Volks- und volkstümlichen Lied.

Auf künstlerische Beachtung kann die „Colombey“ (Dirigent R. Geyer-Essen) in Liedern von Zöllner, Radecke usw. Anspruch erheben.

Empfindungs- und ausdrucksvoll sang der „Solinger Sängerbund“ M. Brucks „Vom Rhein“ und mehrere Volkslieder.

Der von E. Siefener-Köln feinsinnig geleitete und vorzüglich geschulte Laetitia wartete zu guter Letzt mit einem größeren Werke auf: Bilder aus der alten Reichsstadt von Carl Hirsch, für Männer- und Knabenchor, Soli, Orchester und Orgel. (Das Werk erschien bei Viehweg, Groß-Lichterfelde.) Der heimische Dichter O. Hausmann schildert in acht Bildern anschaulich mittelalterliches Leben und Treiben auf dem Turm, im Ratskeller und -haus, am Brunnen, in der Schlacht, beim Einzug des Kaisers, beim Maifest. C. Hirsch schreibt dazu eine Musik, die für die Sänger dankbar gesetzt ist und dem Hörer leicht eingeht. Die Instrumentation ist nirgends aufdringlich. Da die ganze Konzeption starken volkstümlichen, melodisch-gefälligen Einschlag hat, hatte die Aufführung einen begeisterten Erfolg. Alle leistungsfähigen Männerchöre seien mit Nachdruck auf dieses hübsche Werk aufmerksam gemacht.

H. Oehlerking

Gera Durch H. Labers Wahl zum Hofkapellmeister ist auch die erwünschte Stetigkeit in die Programme des Musikalischen Vereins gekommen. Geboten wurden die Sinfonien H moll von Schubert und D moll von Schumann sowie die Tondichtung „Tod und Verklärung" von Rich. Strauß. Eine Serenade Op. 20 von Walter Braunfels war in dem zusammenhängenden 3. und 4. Teile am interessantesten und zeigte, was sich auch mit kleinen Mitteln erreichen läßt für den, der etwas zu sagen weiß. Verdis „Requiem" wurde im letzten Konzerte gesungen. Der Chor bewährte sich durch Sicherheit, Frische des Klanges, feinste Abschattierung und großen Wohllaut. Die Aufführung war diesmal strichlos. Von den Solisten zeigte sich Hofopernsängerin Gertrude Förstel aus Wien hervorragend; die übrigen: Kammersängerin Frau Erler-Schnaudt aus München (Alt), Opernsänger Jäger aus Leipzig (Tenor), Konzertsänger Jul. Schüller aus Frankfurt a. M. (Baß), genügten. In früheren Konzerten hörten wir solistisch: Prof. Grümmer aus Wien (Violoncello), der im Dvořákschen Cellokonzerte Op. 104 sowie in der C dur Suite Nr. 3 für Cello allein von Seb. Bach seine große Meisterschaft nach geistiger wie technischer Seite hin zeigen konnte; ferner Prof. Pembaur aus Leipzig, hier durch frühere Vorträge bereits rühmlichst bekannt, der mit dem Chopinschen E moll-Konzerte Op. 21 und den Liszt-Stücken: „Vogelpredigt des heiligen Franziskus" und „Mazeppa" den alten Ruhm weiter befestigte. In den Volkskonzerten waren an Sinfonien Beethovens C moll, Mozarts Jupiter und Haydns G dur mit dem Paukenschlage zu hören; an Ouvertüren wurden „Entführung" von Mozart, „Bärenhäuter" von Siegfr. Wagner, „Holländer" von R. Wagner und Webers „Euryanthe" geboten. Bachs D dur-Suite strahlte in altem Glanze, die Brahmsschen Orchestervariationen über ein Thema von Haydn waren für uns neu und sehr erfolgreich. Albert Noeltes „Lucifer" Op. 4, dem ein unklares, abstoßend wirkendes Gedicht von Althoff zugrunde liegt, bietet in der musikalischen Illustration viel Interesantes, namentlich in der schwermütigen Einleitung, dem Megärenzug, dem Hinunterstoßen und der Verklärung des Geretteten. Auf weitere Werke des jugendlichen Talentes darf man gespannt sein. Solistisch wußten unsere Harfenvirtuosin Frau Haydée-Schmidt durch eine Fantasie von St. Saëns sowie Kantor Eiermann durch Orgelvortrag der Regerschen Fantasie über „Ein feste Burg" sich gebührend Beachtung zu verschaffen. Konzertsängerin Mary Weiß, Schülerin von Frau Hedmondt, aus Leipzig gab in der Fidelio-Arie „Abscheulicher", namentlich aber in Liedern von Rich. Wagner mit Orchesterbegleitung, Proben von entschiedenem Talente nach technischer und künstlerischer Seite. In einem eigenen Liederabende waren es außer Wagner noch Brahms und Hugo Wolf, deren Werke sie zu lebensvollen Gebilden erhob. Kapellmeister Rob. Hänsel aus Leipzig war ihr ein gewandter und anschmiegender Begleiter am Blüthner. Eine andere junge Leipzigerin, Frieda Cramer, Schülerin von Prof. Becker, führte sich mit einem Violinsonatenabend (Brahms Op. 78 G dur, Beethoven Op. 30 Nr. 2 C moll, Grieg Op. 13 G dur) vortrefflich ein. Große Sicherheit, klangreicher, seelenvoller Ton waren ihr eigen. Pembaurs seelenvolle Begleitung gab dem Ganzen eine gediegene Folie. Hofkapellmeister Labers künstlerische Leitung der genannten Konzerte bestätigte die gehegte Erwartung, wonach seine Wahl für das hiesige Musikleben von Bedeutung zu werden verspricht. Noch ist das von ihm geleitete Festkonzert zu erwähnen, das die Hofkapellen von Weimar, Altenburg, Rudolstadt und Gera zum Besten der Wohlfahrtskassen des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes und der Fürstlichen Hofkapelle in Gera hier veranstaltet hatten und deren künstlerisches Ergebnis sich in den Vorträgen der Beethovenschen C moll-Sinfonie und der drei Wagnerschen Vorspiele zu Tannhäuser, Lohengrin und Tristan nebst Isoldens Liebestod hervorragend zeigte. Hofkonzertmeister G. Havemann aus Leipzig entzückte mit dem gediegenen Vortrage des Brahmsschen Violinkonzerts. Der Geraer Damenchor unter künstlerischer Leitung der bewährten Gesangspädagogin Frl. Gertrud Müller brachte in eigenem Konzerte neben Werken von Mendelssohn und Brahms eine Chorsuite „Nippon" nach altjapanischen Dichtungen für Frauenchor a cappella von Erwin Lendvai. In acht kurzen, von Paul Enderling übersetzten Gedichten wird von Lenz und Liebe gesungen, wobei sich ausländischer Farbenton mit deutscher Gemütstiefe zu ergreifender Wirkung vereint. Freilich bedarf es dazu auch eines so leistungsfähigen Chors wie des genannten, der sich auch auswärts (Jena, Greiz usw.) rühmlichst bekannt gemacht hat. Pianist Ignaz Friedman aus Berlin wußte sich dabei als Solist mit Klavierstücken von Chopin sowie eigenen Bearbeitungen charakteristischer Kleinigkeiten von Dandrieu (Ler fifres), Grazioli (Adagio) und Beethoven (Ecossaisen) namentlich nach der virtuosen Seite in sehr vorteilhaftes Licht zu setzen. In der Kammermusik gab es die Streichquartette A dur von Schumann und C moll Op. 18 Nr. 4 von Beethoven zu hören (Hofkonzertmeister Blümle, Kammermusiker Görner, Zährl, Schmidt). Anatol v. Rössel war wieder hervorragend in der Wiedergabe der Chopinschen Klaviersonate Op. 49 F moll und wirkte auch in Dvořáks Klavierquintett Op. 81 sowie in Beethovens Trio Op. 97 gebührend mit. Konzertsänger Wilhelm Schimmel aus Berlin trug mit wohllautendem Bariton Lieder von Schumann, Schubert und Blümle vor. Kammermusiker Schmidt hatte mit Beethovens Cellosonate A dur Op. 69 einen vollen Erfolg. Paul Müller

Heilbronn Der Singkranz gab in der nun abgeschlossenen Konzertzeit unter der künstlerischen Leitung seines Dirigenten August Richard wieder drei wertvolle Konzerte. Die erste Aufführung brachte an Chorwerken für gemischten Chor und Orchester Beethovens „Meeresstille und glückliche Fahrt", Schumanns „Nachtlied" und zum Schluß Mendelssohns 42. Psalm („Wie der Hirsch schreit"). Die Solistin Hilda Saldern aus Stuttgart sang außer der Solopartie im Psalm noch Beethovens Arie „Primo amore". Das Programm des zweiten Abends umfaßte gemischte Chöre a cappella von Carl Reinecke unter Peter Cornelius („Der Tod, das ist die kühle Nacht" und „An den Sturmwind", zwei groß angelegte, schwierige achtstimmige Doppelchöre). Dazwischen kamen zwei Männerchöre von Kreutzer und C. M. v. Weber zu Gehör, und eine jugendliche Pianistin (Frl. Uebel aus Baden-Baden) ergänzte das Programm durch Klavierstücke von Schumann und Brahms. Den bedeutendsten Eindruck hinterließ das dritte Konzert, in welchem J. S. Bachs Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und Brahms ergreifendes, tiefster Empfindung volles „Deutsches Requiem" zu gelungener Aufführung kamen. Die Solisten, die in beiden Werken mitwirkten (Frau Cahnbley-Hinken aus Würzburg und Dr. R. Ligniez aus Heidelberg), der gut geschulte und mit echtem Gefühl singende Chor, der Begleiter an der Orgel (Musikdirektor Schäffer) und das Orchester vereinigten ihre Leistungen unter Richards den Geist der aufgeführten Werke feinsinnig interpretierenden Leitung zu schöner Gesamtwirkung. Der Cantus firmus in der Kantate kam infolge der Verstärkung des Soprans durch einen frischen Knabenchor zu beherrschender Geltung. Hauptprobe wie Aufführung (in der Kilianskirche) waren sehr gut besucht.

Der „Singkranz" lieh dann seine Mitwirkung noch einer Veranstaltung des Württembergischen Bach-Vereins, die am 26. April in Heilbronn stattfand und ebenfalls unter der Leitung von A. Richard stand. In den Vormittagsgottesdienst wurde die Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern" eingefügt, und der Abend brachte eine Aufführung weltlicher Werke Bachs. Den Eingang bildete die lustige „Kaffeekantate" (Frau Cahnbley-Hinken und die Herren Lindberg und Ackermann), und zum Schluß kam die „Herkules-Kantate", eine erst kürzlich gedruckte und offenbar seit 1733 nicht mehr aufgeführte Gelegenheitskomposition des Meisters, die in Einzelheiten außerordentliche Schönheiten enthält. Die Cembalostimme wurde ausgearbeitet von A. Richard. Zwischen diesen Vokalwerken stand das herrliche Doppelkonzert D moll für zwei Violinen und Streichorchester, von Prof. Wendling und Hans Michaelis unvergleichlich schön gespielt, und die Suite D dur für Orchester. Die Veranstaltung brachte allen Mitwirkenden reichen Beifall.

Eine führende Rolle im Musikleben unserer Stadt kommt

ferner den Aufführungen der Konzertgesellschaft zu, die unter der wechselnden Leitung von A. Richard und H. Eschrich stehen. Die durch Gründung der Konzertgesellschaft geschaffene finanzielle Grundlage ermöglicht die (namentlich bei modernen Abenden bedeutende) Verstärkung des Orchesters durch Mitglieder der Stuttgarter Hofkapelle und die Verpflichtung bedeutender Solisten. So konnten wir im vergangenen Winter einen Kammermusikabend der Böhmen hören, die erstmals nach Heilbronn kamen und natürlich auch hier hellen Jubel auslösten, und ferner fünf künstlerisch hochstehende Orchesterkonzerte erleben. Im ersten Konzert (Bach-Beethoven-Abend, Solistin A. Kämpfert-Frankfurt) kamen zur Aufführung: Bachs Suite C dur und die Solokantate „Mein Herz schwimmt im Blut“, Beethovens Arie „Ah perfido“ und die sechste Sinfonie. Weiterhin gab es unter Eschrichs Leitung einen „Modernen Abend“ (Hugo Wolf: „Penthesilea“; Richard Strauß: „Also sprach Zarathustra“) sowie einen Brahms-Abend. A. Richard dirigierte einen zweiten modernen Abend (L. Thuille: „Romantische Ouverture“; Klose: „Elfenreigen“; Schillings: „Von Spielmanns Lust und Leid“). Kammersänger Franz Steiner-Wien sang mit Orchesterbegleitung Mahlers „Lieder eines fahrenden Gesellen“, R. Strauß' „Morgen“ und „Pilgers Morgenlied“ und brachte sie zu außerordentlicher Wirkung. Weiterhin folgte ein „Klassischer Abend“, an dem Pauer Bachs fünftes Brandenburgisches Konzert (Solovioline v. Akimoff, Soloflöte Gelfius) und ein Beethovensches Klavierkonzert wundervoll spielte. Das Orchester allein brachte vier Sätze aus Mozarts D dur („Haffner“-) Serenade und Haydns Sinfonie „mit dem Paukenschlag“ zu erfolgreicher Wiedergabe. J. St.

Leipzig Im Konzertsaal der Musikverleger der „Bugra“ gab die hiesige Sopranistin Emmy Weinschenk einen Liederabend, dem mit Recht in erster Linie neue Lieder lyrischen und schelmischen Inhalts zugrunde lagen. Man sah daraus, daß sich die Sängerin der Grenzen, die der Größe und Ausdrucksfähigkeit ihrer Stimme gesteckt sind, wohl bewußt war. Hauptsächlich ging darüber aber ein Stück hinaus, die als Schlußnummer gesungene Verdische Szene und Arie: „Ah fors è lui che l'anima“. Immerhin nahm man dabei einen kleinen Gewinn mit: man überzeugte sich von ihrer entschiedenen Begabung zum Koloraturgesang. Im übrigen verfügt Frl. Weinschenk über eine angenehme Stimme, deren Umfang beträchtlich ist, und über eine gute Schulung. Daß hin und wieder eine wenn auch nur geringe Sprödigkeit im Ton hervortrat, wird auf eine kleine Indisposition zurückzuführen sein. Das Programm enthielt außer der genannten Nummer drei Lieder von R. Wetz (Der Verliebte und die Turteltaube, Tanzlied, Volkslied), die in seiner bekannten vornehmen Art gesetzt sind, zwei zwar nicht gerade selbständige, aber geschickte und dankbare Stücke von Erich J. Wolff (Irmelin Rose, Knabe und Veilchen), G. Mahlers lustiges „Aus! Aus!“, „Sommerglück“, ein keineswegs starkes Lied R. Straußscher Nachfolge von Fr. Jürgens, drei schöne Gesänge (Das Blumenmädchen, Lied der Ghawâze, Schuhmacherlied) von Weingartner, W. Niemanns hübschen „Schmetterling“ und H. van Eykens bekanntes lustiges Stück „Mein Hans“.

Im großen Festsaal des Zentraltheaters gab der Orchesterverein unter Leitung seines Dirigenten Prof. Josef Pembaur und Mitwirkung des Geraer Damenchors, den Fräulein Gertrud Müller dirigiert, ein Konzert, das schon deshalb erwähnenswert ist, weil zwei der aufgeführten größeren Werke („Nippon“, Chorsuite nach altjapanischen Dichtungen für Frauenchor a cappella, und die Romantische Serenade für kleines Orchester von Gottfried Rüdinger) hier zum ersten Male gehört werden konnten. Die (bei N. Simrock erschienene) Suite ist ein feingeädertes, hauptsächlich auf gründliche Erschöpfung der Stimmungen der Texte hin gearbeitetes Werk. Sie wurde von dem genannten, der großen Anzahl schöner Stimmen (besonders prächtiger Altstimmen) halber recht leistungsfähigen Frauenchor gut herausgebracht. In Zukunft wird die Dirigentin für noch schönere Herausarbeitung der dynamischen Gegensätze und noch willigeres Mitgehen der Sängerinnen besorgt sein müssen. Jedenfalls ist aber dieser Geraer Damenchor schon jetzt eine Vereinigung, worum manche Großstadt die kleine Residenz beneiden könnte. Das andere neue Werk, die Rüdingersche Serenade (Wunderhornverlag), weist manchen schönen Zug auf: besonders im ersten Satz gestrafften Aufbau, ersichtliches Streben nach vornehmer Harmonisation, die freilich manchmal in unbegründeter Chromatik zerbröckelt, und durchsichtige Instrumentation. Im übrigen enthielt das Programm an Instrumentalwerken: die Frühlingsouvertüre von Hermann Goetz und den Sommertag auf dem Lande von Niels W. Gade. An ein zumeist aus Liebhabern zusammengesetztes Orchester mit den Ansprüchen, die man an die größeren beruflichen Musikkapellen stellen darf, heranzutreten, wäre verfehlt. Immerhin war ein hoher Grad von geschlossenem Zusammenspiel und vor allem viel Sorgfalt der Vorarbeit und Hingabe ebenso auf seiten der Instrumentalisten wie des Dirigenten zu erkennen.

Auf der Bugra (Konzertsaal der Musikverleger) gaben eine Anzahl Schülerinnen von Frau Prof. M. Hedmondt eine Gesangsmatinee, die sich einer lebhaften Teilnahme der Ausstellungsbesucher erfreute. Da es sich in der Hauptsache um Sängerinnen handelte, die noch in der Ausbildung begriffen sind, wird man den Maßstab, dessen man sich bei fertigen konzertierenden Künstlern bedient, im allgemeinen nicht anlegen dürfen. Bei zwei von ihnen konnte man aber in dieser Hinsicht eine Ausnahme machen: Frl. Erna Jacobi, die mit ihrem beweglichen, leicht ansprechenden und in der Klangfarbe recht angenehmen Sopran zwei Lieder von Eugen d'Albert — darunter das stimmungsvolle Wiegenlied — sang, und Frl. Martha Adam, die in zwei Gesängen von Liszt einen ausgesprochenen, schönen Alt bekundete, dürfen schon heute ohne Bedenken den Schritt auf das Konzertpodium machen. Von den andern Mitwirkenden waren die meisten von diesem Ziel nicht mehr weit entfernt. Ich nenne alle noch ungenannten der Reihe nach: Else Friedrich zeigte sich in Liedern von Grieg lyrisch gut veranlagt; Miß Fletscher sang Hugo Wolf mit Hingebung und bemerkenswert guter deutscher Aussprache; die guten Stimmittel, worüber Lotte Knopf verfügt, scheinen mir auf größere Aufgaben hinzuweisen, als ihr die feingearbeiteten Stücke von Thuille (Spinnerlied) und Humperdinck (Die Lerche) stellten; Elisabeth Müller verwandte viel Sorgsamkeit auf zwei Gesänge von R. Strauß; Eirene Palli lieh ihre gutgebildete, strahlende Stimme drei Zigeunermelodien von Dvořák. Natürlich war hier und da zu bemerken, daß die Sängerinnen sich noch auf dem Wege zum Parnaß befanden. Ein guter Gedanke war es, die Vorträge in Ensemblestücke einzuschließen: Zu Beginn des Programms standen drei doppelt besetzte Terzette von Paul Klengel (Elegie, Abendständchen, Lied der Elfen), die den an Brahmsschem Geiste geschulten Könner verrieten und vom Komponisten schwungvoll begleitet wurden. Die Damen Buchwald, Hertel, Müller, Palli, Groth und Schubert vermittelten sie mit großer Sorgfalt und Geschlossenheit. Den Abschluß bildete ein hübscher, lustiger Gesangsreigen „Frühlingsfeier“ von H. Grisch, worum sich vier von den genannten Damen mit Erfolg bemühten. Amadeus Nestler bewährte sich hier und in den Liederbegleitungen mit bekanntem Geschick.

Dr. Max Unger

Im siebenten Prüfungskonzert des Kgl. Konservatoriums interessierte vor allem der beherzte, technisch geglättete Vortrag des ersten Satzes aus Griegs A moll-Konzert, den die junge talentierte Russin Frl. Zoë Enbaeff auf dem Flügel vermittelte. Neben ihr erspielte sich die Geigerin Frl. Florica Pursch aus Folticeni (Rumänien) einen vollen Erfolg mit dem Vorspiel und Adagio aus Bruchs G moll-Konzert. Im Vortrag des zweiten und dritten Satzes aus dem D moll-Konzert von Lalo zeigte Frl. Haidee Boyd aus Letterkenny (Irland) Spuren von Talent und die Früchte fleißiger Studien im Cellospiel. Frl. Eirene Palli aus Athen trug unter der fein musikalischen Begleitung des Hrn. Herbert Reichert aus Rothwasser eine Anzahl der Brahmsschen Zigeunerlieder,

die ihrem frischen, klangreichen Organ sehr gut lagen, mit Temperament und der nötigen Charakteristik vor. Sehr gut schnitt der Pianist Hr. Josef Fischhaut aus Warschau mit dem ersten Satz aus Brahms' D moll-Konzert ab, und den Schluß dieser Prüfung machte Hr. Edmund Skinner aus Sheffield, der den technischen Anforderungen des ersten Satzes aus Tschaikowskys B moll-Klavierkonzert gewachsen war.

Zur Feier von Königs Geburtstag fand nach alter Gepflogenheit ein musikalischer Abend statt. Das Zöglingsorchester leitete ihn ein mit der schwungvollen Wiedergabe von Webers Jubelouvertüre. Sodann spielte Hr. Ernst Schacht aus Braunschweig den ersten Satz aus Beethovens Es dur-Klavierkonzert mit tüchtiger Technik und lebhaftem Empfinden. Auch die Pianistin Frl. Charlotte Hempel aus Plauen i. V. hinterließ mit der glatten Wiedergabe des Es dur-Konzertes von Liapounow den Eindruck einer fleißigen soliden Schülerin. Frl. Margit Meer aus Budapest aber errang sich einen Preis mit dem reifen Vortrage des Lisztschen Es dur-Klavierkonzertes. Hr. Willi Schauß aus Wiesbaden erfreute die zahlreich erschienenen Konzertgäste mit dem gerundeten, innerlich belebten Vortrage des ersten Satzes von Tschaikowskys D dur-Violinkonzert, und die mit einer sehr schönen metallischen Stimme begabte Leipzigerin Frl. Marta Adam verstand mit dem natürlichen Vortrage einer Arie aus Bruchs Odysseus („Ich wob dies Gewand") lebhaft zu interessieren. ?

Linz a. D. Gastierende Orchester erfreuen sich bei uns eines starken Zuspruches. Das Wiener Tonkünstler-Orchester führte diesmal der temperamentvolle Nedbal, der in Linz zum ersten Male am Dirigentenpulte erschien. Im „Parsifal"-Vorspiel gab es anfänglich einige zaghafte Einsätze, die Künstlerschar kam aber bald in das rechte weihevolle Musizieren. In Beethovens dritter Sinfonie, aus der in den Ecksätzen Titanentum, in den Mittelsätzen Lebensentsagung und Willensfrohheit zu weiterem Schaffen klingt, gab das Orchester Vortreffliches in technischer und dynamischer Beziehung. Eindringliche Wirkung übte Paul Weingartens Wiedergabe des Schumannschen A moll-Klavierkonzertes. So recht in seinem Element fühlte sich Nedbal in der Auslegung von Straußens „Don Juan". Das Ereignis der Saison war die Aufführung des „Christus" von Liszt. Weihnachten 1871 reiste Liszt nach Wien, um der von Rubinstein geleiteten Aufführung des „Christus" (1. Teil) beizuwohnen. Hören wir Brahms' Urteil aus jenen Tagen: „Wir erleben hier den 30. den ‚Christus' von Liszt, und das Ding sieht so fabelhaft langweilig, blöd und unsinnig aus, daß ich nicht begreife, wie der nötige Schwindel diesmal fertig gebracht wird". Das ist etwas starker Pfeffer. Die Lisztianer wieder hören in dieser Tondichtung, „wie Gott aus seines Heil'gen Wunde spricht". Für mich ist der „Christus" ein Kolossalgemälde „der christlichen, in Liebe wirkenden Menschheit", das Liszt in der ihm eigenen Sprache und Farbengebung anschaulich macht. Die Aufführung war eine ausgeglichene, manche Partien wunderschön, namentlich spielte das zur Mitwirkung gewonnene Wiener Konzertvereins-Orchester stellenweise mit feinster dynamischer Schattierung. Auch der Chor (über 300) bot satte, reine Klangfarben, die nur durch eine öfters herausstechende Tenorstimme getrübt wurden. Der Knabenchor wurde von Herrn Prof. Neuhofer mit Disziplin geführt. Ganz auserlesene Kräfte waren für die Solopartien gewonnen worden. Kammersängerin Dietz (München) absolvierte ihren Part am stilvollsten — zu Beginn waren einige verblaßte Töne zu hören. Frau Ranzenbergs (die vortreffliche „Kundry" der Wiener Volksoper) Organ strahlte namentlich im Benedictus den ganzen metallischen Edelklang aus. Konzertsänger Gürtler (Wien) entfaltete eine siegfriedhaft strotzende Kraft. Als geschmackvoller Sänger führte sich Herr Troitsch aus Darmstadt ein. Seine ausgeglichenen Stimmittel behandelt er mit echt musikalischem Empfinden. Die Baßpartie sang Herr Dr. Schwarz (Wien). In den Soloquartettstellen geriet hin und wieder manches zu wenig einheitlich ausgeglichen. An der Orgel, die eigens von der Firma Mauracher (St. Florian) aufgestellt wurde, saß der Domorganist Herr Neuhofer. Für die Riesenarbeit der Vorbereitung des „Christus" fand sich Herr Musikdirektor Göllerich an der in allen Teilen gelungenen Aufführung reichlich belohnt. Sein fast durchgeistigtes Taktieren geriet nur des öfteren ins Schleppende (stabat mater). Die 1300—1400 Zuhörer mußten (mit zwei kleineren Pausen) fünf Stunden in dem überfüllten Saale ausharren. Bach, Händel, Mendelssohn schlummern bei uns seit Jahrzehnten. Göllerich bringt nur Liszt und wieder Liszt. Moderne Oratorien sind hier gänzlich unbekannt. Einer allein bestimmt die Kursrichtung; und gegen den Propheten ist schwer predigen. Für Josef Reiter setzte sich Hermann Gürtler in einem eigenen Abend ein. Die Inhaltauslegung der Lieder gelang dem Sänger restlos. Viktor Heim, der sein Stimmvermögen mit Geschmack zu verwerten weiß, ist den denkenden Künstlern zuzuzählen. Außer den Schwestern Paszthorý erschien die talentierte Cellistin Bokmayer. Saint-Saëns' C moll-, Brahms' C moll- und Pfitzners Fis moll-Sonate waren für Linz Neuheiten. Göllerich deckte seine Partnerin allzusehr. In einem „Wiener Künstlerabend" zeigten der Kontrabaßvirtuose Madenski, Hofopernsänger Maikl und Schauspieler Höller ihr hohes Können. Hubermann und Burmester begeisterten aufs neue ihre treue Gemeinde. Erstmalig erschien das Busch-Quartett (vom Musikverein eingeladen) — Linz, mit ungefähr 86000 Einwohnern, hat keine Kammermusikvereinigung, da jeder Versuch an der Teilnahmslosigkeit scheiterte —, das glänzende Proben seines Zusammenspiels gab. Nur im Tschaikowsky-Klaviertrio ließen Busch und Prof. Grümmer den Pianisten, Direktor Göllerich, „schwimmen". Es soll nur zu einer Probe Zeit gewesen sein. Die Pioniere für Kammermusik, die jährlich leider nur einmal Einkehr bei uns halten, die „Fitzner" hatten den größten Erfolg der Konzertsaison. Das Tschaikowskysche Streichquartett Op. 11 wurde umrahmt von dem herbstlich leuchtenden, formvollendeten Klarinettenquintett von Brahms und dem von Mozart. Der Soloklarinettist des Wiener Hofopernorchesters Behrends blies meisterhaft. Die Fitzner boten subtile dynamische Abstufungen, sie fühlten sich dem Empfinden des Gespielten ein: es war eine Schönheitsandacht.

Franz Gräflinger

Osnabrück Im fünften Konzert unseres Musikvereins bot Musikdirektor Hasse mit dem verstärkten Orchester Kunstgenüsse durch den Vortrag von Richard Wagners Vorspiel und Isoldens Liebestod aus Tristan und durch die „dem Meister Richard Wagner in tiefster Ehrfurcht gewidmete" dritte Sinfonie (D moll) von A. Bruckner. Daneben erfreute uns die hochbegabte und geschätzte Pianistin Frieda Kwast-Hodapp durch den Vortrag von Beethovens Konzert Op. 37 Nr. 3 in C moll und durch die Variationen von Brahms Op. 35 über ein Thema von Paganini. In beiden Werken, besonders in dem letzteren, zeigte die Künstlerin ihre immense Technik, verbunden mit einem Vortrag, der seelisch belebt ist und Geist und hohen Kunstgeschmack verrät. Rauschender Beifall nötigte die Künstlerin zu einer Zugabe. — Das folgende Konzert brachte intimere Sachen der Kammermusik. Neben einer Sonate von Dall' Abaco (1700) für Streichorchester kamen noch die Holbein-Suite von Grieg und das fünfte Brandenburgische Konzert von Bach zum Vortrag; im letzteren traten solistisch Max Menge und Karl Hasse auf, die außerdem noch ein Duo für Violine und Klavier von Schubert vortrugen. — Würdig schloß der Musikverein die Saison in seinem siebenten und letzten Konzert mit Mozarts großer C moll-Messe. Chor und verstärktes Orchester boten unter Hasses Leitung Vorzügliches; auch die gewonnenen Solisten waren von Bedeutung: Cecilie Valnors glockenheller Sopran und Tiny Debüsers voller und klangreicher Alt traten vorteilhaft hervor und fanden großen Beifall; auch dem Tenor Ludwig Ruges und der kleinen Baßpartie, die Dr. Rolf Ligniez sang, fehlte es nicht an Anerkennung; an der Orgel wirkte in bekannter Meisterschaft Paul Oeser. — Der ebenfalls unter Hasses Leitung stehende Lehrergesangverein schloß die Saison mit einem Liederabend, welcher verschiedene Chöre von Schubert, Hegar, Othegraven u. a. in sorgfältiger, vornehmer Ausführung bot. Als

Solistin war Marie Lydia Günther gewonnen, deren klarer und wohllautender Sopran von großer Fülle durch den edlen Vortrag von Liedern von Brahms, Schubert und R. Strauß großen Beifall fand. — Paul Oesers Karfreitagskonzert in St. Marien brachte ein gewähltes Programm in gediegener Ausführung. Der kleine gutgeschulte Kirchenchor gab wie immer saubere und korrekte Leistungen in mehreren Motetten und Liedern, die vorzüglich der Stimmung des Tages entsprachen, denen sich die Solovorträge von Charles Hein und der Damen Röver und Kettler würdig anschlossen. Oeser selbst bewies seine Meisterschaft auf der Orgel besonders durch den vollendeten Vortrag der Lisztschen Evocation à la Chapelle Sixtine mit dem Miserere von Allegri und dem Ave verum von Mozart, von denen das erstere, großzügig aufgefaßt und vorgetragen, von erschütternder Wirkung war, während letzteres durch die feine Registrierung wie ein Klang aus Himmelshöhen wirkte. — Nicht unerwähnt lassen will ich eine junge Künstlerin von hier, Hedwig Rode, die nach erfolgreicher Ausbildung durch eine hiesige Meisterin der Gesangskunst erstmalig in einem eigenen Konzert auftrat und sowohl durch ihre kräftige schöne Altstimme wie auch durch künstlerische Auffassung und geschmackvollen Vortrag einer Anzahl Lieder Aufsehen erregte und reichen Beifall fand. Unterstützt wurde dieselbe in dem Konzert von Ellen Saatweber-Schlieper, die in glanzvollen Vorträgen von Chopin, Schumann u. a. ihr großes Können zeigte.

Hoffmeister

Zwickau i. S. Die zu Ende gegangene Musiksaison brachte noch eine Menge musikalischer Genüsse. Zunächst zu erwähnen ist da ein Löwe-Balladenabend, den der Kammersänger Hermann Gura gab. Prächtige Stimmmittel und treffliche Schulung sind ihm eigen. Seine Vortragskunst bewegt sich nicht immer auf gleicher Höhe. Archibald Douglas, Edvard, Der alte Dessauer u. ä. lagen ihm entschieden besser als das „Süße Begräbnis", „Die Uhr" usw. Der äußere Erfolg des von William H. Kerridge tadellos begleiteten Sängers ließ nichts zu wünschen übrig.

Im dritten Rob. Schumann-Abend des Philharmonischen Orchesters war es interessant, die dritte (Es) und vierte (D) Sinfonie nacheinander zu hören und erneut feststellen zu können, daß die vierte Sinfonie an Einheitlichkeit, an inhaltlicher und formeller Schönheit der viel später entstandenen dritten Sinfonie doch weit überlegen ist. Kapellmeister Büttner-Tartier hatte beide Werke mit gleicher Liebe und Sorgfalt vorbereitet und erntete rauschenden Beifall für sein löbliches Bestreben, die Werke unsers großen Zwickauers in seiner Heimat immer mehr einzubürgern.

Derselbe Dirigent hat das Verdienst, Tschaikowskys fünfte Sinfonie nach zehnjährigem Dornröschenschlafe hier wieder zu neuem Leben erweckt zu haben, und zwar in einer Weise, die uneingeschränktes Lob verdient. Im selben Konzert (viertes Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde) gelangte noch des Dirigenten eigene sinfonische Fantasie „Dido" (erster Teil) zur Aufführung, und auch dieses modern gehaltene, musikalisch ungemein wertvolle Werk fand eine außerordentlich herzliche Aufnahme. Als Solist hatte Hofopernsänger Fritz Gabsch-Altenburg mit seinen Liedern am Klavier (von H. Wolf, Liszt, Th. Gretscher) weit mehr Erfolg als mit „Spielmanns letzter Gesang" aus der Humperdinckschen Oper „Die Königskinder".

Das Philharmonische Orchester veranstaltete zuletzt noch ein großes Extra-Sinfoniekonzert, in welchem Kapellmeister Büttner-Tartier ein wahrhaft klassisches Programm (Mozart: Ballettmusik zu Les petits riens, Haydn: Sinfonie Nr. 2 D, Beethoven: Egmont-Ouvertüre, Liszt: Tasso und R. Wagner: Meistersingervorspiel) in selten schöner Vollendung darbot.

Im siebenten Musikvereinskonzert machten die Zwickauer die Bekanntschaft mit dem „Österreichischen Trio". Und obwohl die Mitglieder desselben: Paul Schramm (Klav.), Maximilian Ronis (Violine) und Armin Liebermann (Cello) noch sehr jung sind, kann man es doch getrost den hervorragendsten, erstklassigen Triovereinigungen an die Seite stellen. Was die jungen Leute spielten (Brahms: Trio H. Op. 8, Händel-Halvorsen: Passacaglia, Konzert für Violine und Cello, und Schubert: Trio B Op. 99), war restlos schön in jeder Beziehung.

Das achte Musikvereinskonzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit der E-Sinfonie von Herm. Bischoff, einem Strauß-Schüler. Das raffiniert instrumentierte, inhaltlich aber ganz ungleichwertige Werk erlebte unter Kapellmeister Schmidts großzügiger Führung durch die städtische Kapelle eine ganz ausgezeichnete Wiedergabe, vermochte aber nicht tieferes Interesse zu erwecken. Im gleichen Konzert feierte Dr. Ludwig Wüllner als Sänger (Löwe: Archibald) und noch weit mehr als Rezitator („Hectors Bestattung" aus Homers „Ilias" mit der begleitenden Musik von Botho Sigwart — Graf Botho v. Eulenburg —) durchaus berechtigte, große Triumphe. Was dem Sänger an stimmlicher Pracht mangelt, das ersetzt er durch eine einfach unnachahmliche geistvolle Vortragskunst. Und ebenso spricht aus seinen Rezitationen ein derart überlegener Geist, daß sich der Hörer nolens volens in seinen Bann ziehen läßt.

Der Zwickauer Lehrergesangverein ersang sich im Verein mit dem Plauenschen L.G.V. unter seinem langjährigen, verdienstvollen Dirigenten Kgl. Musikdirektor R. Vollhardt einen Riesenerfolg mit G. Haugs Hymne „Dem Unendlichen" für Männerchor, Orchester und Sopransolo, mit dem Hymnus „Bismarck" von O. Naumann, mit M. Ludwigs „Frühlingsnacht", drei kleineren a cappella-Chören und vor allem mit der für Zwickau erstmaligen Aufführung von R. Wagners „Liebesmahl der Apostel". Das waren gesangliche Großtaten, auf welche die beiden Lehrergesangvereine mit begründetem Stolze zurückblicken können.

Eines der interessantesten Konzerte war das letzte Abonnementskonzert des a cappella- und Lehrergesangvereins, in welchem die große gemischtchörige Legende „Mutterliebe" des dänischen Komponisten August Enna zur Aufführung gelangte. Selten dürfte hier ein musikalisch schöneres, gemütvolleres und dabei außerordentlich vornehmes Werk gesungen worden sein. Allen großen Chorvereinigungen kann dasselbe nur auf das allerwärmste empfohlen werden. Zu dem wahrhaft glänzenden Erfolg, den der Chor unter Musikdirektor Vollhardts Leitung errang, trugen auch die Solisten wesentlich bei, unter denen Frau Irmgard Mott aus Breslau die Palme gebührt. Schade, daß Fräulein Liebmann-Leipzig nur eine Rolle von untergeordneter Bedeutung vertrat; ihr frischer, heller Sopran verriet große Schönheit und vorzügliche Schulung. Auch Herr Otto Schwendy-Berlin (Bariton) verdient uneingeschränktes Lob.

Im dritten Sinfoniekonzert der städtischen Kapelle fand die unserm deutschen Empfinden wenig zusagende D dur-Sinfonie Op. 16 des Italieners G. Sgambati und die Liebesszene aus „Romeo und Julia" von H. Berlioz unter Kapellmeister Schmidts schwungvoller Leitung eine ausgezeichnete Wiedergabe. Als ganz ungewöhnliche, vielversprechende Pianistin erspielte sich Fräulein Charlotte Beutler aus Berlin (Schülerin von Martin Krause) einen unbestrittenen Erfolg mit Webers Konzertstück f, Mendelssohns Variations serieuses und Liszts Tarantella Venezia e Napoli.

Das vierte und letzte Sinfoniekonzert der städtischen Kapelle trug die Form eines Wagner-Abends und gestaltete sich zu einem einzigen Triumph für Orchester, Solisten und Dirigent. Was die Kapelle mit der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", dem Vorspiel zu „Tristan und Isolde", dem Vorspiel zu „Parsifal" und „Klingsors Zaubergarten und die Blumenmädchen" unter der hinreißenden Führung Schmidts leistete, war geradezu vollendet schön. Fräulein Ilse Helling und Herr Dr. W. Rosenthal aus Leipzig entfachten durch ihre idealen gesanglichen Leistungen (großes Duett aus dem „Fliegenden Holländer", Isoldens Liebestod", „Wotans Abschied von Brunhilde") wahre Stürme der Begeisterung.

Der Marienkirchenchor bot in seinem letzten Kirchenkonzert im ersten Teil altitalienische, im zweiten Teil moderne deutsche Musik. Aus diesem zweiten Teil beansprucht des Chorleiters (Kgl. Musikdirektor Vollhardt) Motette „Es ist dir

gesagt, Mensch“ wegen ihres gediegenen musikalischen Gehalts nicht nur lokales Interesse, wie auch die Passacaglia und Fuge (fis) unseres jungen Katharinenkantors Paul Kröhne ein Werk ist, welches sich unsern besten modernen Orgelschöpfungen würdig an die Seite stellen läßt. Paul Gerhardt war dem genannten Orgelwerk selbstredend ein unübertrefflicher Interpret. Fräulein Hanna Erhardt-Dresden wußte mit mehreren Altsolis von Lotti, Durante und Brahms viel Interesse zu erregen.

Auch in der Paulus-Kirche gab es zu Ostern ein Konzert, das besonders dadurch Wert erhielt, daß der neue, strebsame Kantor Max Maschner zwei Werke unseres berühmten Organisten Paul Gerhardt erstmalig in Zwickau zur Aufführung brachte, nämlich „Lob Gottes“ (unter der Leitung des Komponisten) für vierstimmigen Chor und Solosopran, sowie „Osterfeier“, eine Festmotette für Solostimmen, zwei Kinderchöre und Orgelbegleitung. Läßt das erstgenannte Werk besonders das tiefinnige Empfinden des Autors verspüren, so stellt sich die Osterfeier als ein ganz prachtvolles, blendend schönes Werk vor, das zwar wegen seiner harmonischen und rhythmischen Schwierigkeiten ganz ungeheure Anforderungen an die Ausführenden stellt, das aber bei guter Aufführung — wie hier — stets einen außerordentlich tiefen und nachhaltigen Eindruck hinterlassen muß. Großen, gut geschulten Chören sei das Werk angelegentlichst empfohlen.

Nach sechsjähriger Abwesenheit ließ sich — diesmal in der Moritz-Kirche — das Röthig-Quartett wieder in Zwickau hören. Das Quartett imponiert weniger durch die Schönheit der einzelnen Stimmen als vielmehr durch das wunderbare Zusammenwirken der vier Stimmen. Dies musterhafte Ineinanderaufgehen der einzelnen Stimmen, die ideal schönen, gleichsam auf einem Empfinden beruhenden dynamischen Schattierungen, die untadelige Textbehandlung usw. sichern dem Quartett eine Bedeutung, die nicht hoch genug bewertet werden kann. Die zwölf, alle der Passionszeit angepaßten Lieder wurden in kaum zu überbietender Vollendung geboten.

Im letzten volkstümlichen Konzert spielte das städtische Orchester unter Meister Schmidts temperamentvoller Führung Volkmanns Sinfonie Nr. 1 (d), Tschaikowskys Capriccio Italien und Beethovens Egmont-Ouvertüre mit tadellosem Schliff. Der Solocellist der Stadtkapelle van der Stad entwickelte in Saint-Saëns A moll-Konzert eine hochentwickelte Technik und gemütstiefe Kantilene. Fräulein Mathilde Reinhardt-Leipzig konnte in Chopins E moll-Konzert und in desselben Komponisten Impromptu (Fis) und Ballade (F) neben sehr sauberer Technik und modulationsreichem Anschlag ihr ausgeprägt vornehmes Stilgefühl zu schöner Geltung bringen.

Das letzte Konzert des Katharinenkirchenchors war in die Form einer Bach-Brahms-Feier gekleidet, wobei Kantor Paul Kröhne mit dem verstärkten Kirchenchor wieder Proben hohen künstlerischen Könnens ablegte, während Frau Pastor Puchert in herzbewegender Weise Sololieder der genannten Komponisten zum Vortrag brachte und damit erneut bewies, daß sie trotz aller bescheidenen Zurückhaltung in bezug auf Gesangskunst unbestritten an erster Stelle in Zwickau steht.

O. Lurtz

Noten am Rande

Enthüllung einer Johann Michael Vogl-Gedenktafel.

Die musikfreudige Stadt Steyr ist der Geburtsort des gottbegnadeten Sängers und Schubert-Freundes Johann Michael Vogl. Der Männergesangverein „Kränzchen“ hat über Anregung des Musikdirektors Bayer die Schaffung einer Gedenktafel beschlossen, welche am Geburtshause Vogls, Haratzmüllerstraße Nr. 32 (ehemals Lange Gasse Nr. 52) in der Vorstadt Ennsdorf, angebracht wurde. Die feierliche Enthüllung fand Mitte Juni statt. Nach einem Vortrage der Bürgerkorpskapelle sang der Männergesangverein „Kränzchen“ unter Bayers Leitung Schuberts „Der Entfernten“. Prof. Goldbacher hielt die Festrede. Er sagte u. a.: „Das deutsche Lied feiert in Franz Schubert seinen genialsten Meister. Wie ein Meteor am nächtlichen Himmel, der mit seinem Glanz alles erhellt und überstrahlt, aber auch nur allzu rasch verlischt, so erscheint uns sein kurzes, aber glanzvolles Leben, und mit berechtigtem Stolz dürfen wir heute sagen, daß unsere schöne Stadt Steyr in diesem gottbegnadeten Leben eine nicht unbedeutende Rolle spielte. Nicht nur die Gegend um Steyr, welche Schubert wiederholt rühmte und in einem Brief an seinen Bruder vom 15. Juli 1819 „über alle Begriffe schön“ nannte, wirkte anregend auf sein fruchtreifes Schaffen, sondern auch die ungemein gastfreundliche Aufnahme, welche er stets bei seinem Aufenthalt in Steyr in den musikalischen Häusern der Familien von Keller, Paumgartner, Schellmann und Dornfeld fand, erfüllte ihn mit inniger Freude. Besonders aber zwei Männer waren es, die, in Steyr geboren, zu Schubert in ein kunst- und freundschaftliches Verhältnis traten, der gemütstiefe, unglückliche Dichter Johann Mayerhofer, der mit Schubert durch zwei Jahre in Wien ein Dachzimmer bewohnte, und Johann Vogl. Vogls Name bleibt mit Franz Schuberts Liedern immerdar auf das innigste verbunden. Der Sohn eines einfachen Schiffsmeisters hatte es durch Begabung und unermüdlichen Fleiß bald zu einer damals ungewöhnlichen Bildung gebracht und war durch die Schönheit seiner Baritonstimme bald nach Vollendung seiner juridischen Studien an das Hofoperntheater gekommen, dessen Zierde er durch 28 Jahre blieb. Er übte auf Schuberts musikalische Entwicklung einen hervorragenden und nachhaltigen Einfluß aus. Er war es, der Schubert durch seinen trefflichen Liedervortrag zuerst in die Kunstwelt einführte, ihn mit musikliebenden Personen und Familien bekannt machte, er war Schuberts verständiger Führer, väterlicher Ratgeber und war oft sogar für sein äußeres Wohlergehen tätig. . . . ‚Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich ihn begleite, wie wir in einem solchen Augenblick eins zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues und Unerhörtes.‘ Vogl war es, der als ganz unvergleichlicher Schubert-Liedersänger auf seinen Wanderungen und Reisen, in vielen Familien und musikalischen Zirkeln Wiens und auswärts überall der Bahnbrecher und Schrittmacher des großen Tondichters war und besonders im Jahre 1825 gemeinsam mit Schubert eine durch Kunst und Schönheit belebte Reise durch Oberösterreich und Salzburg machte, wobei sich beide längere Zeit in Steyr aufhielten und wo Vogl seinen großen Freund in die früher erwähnten Steyrer Patrizierkreise einführte . . .“ Nach dem Fallen der Hülle sang der Männergesangverein sein Motto. Der Damenchor schmückte die Gedenktafel, welche die Inschrift trägt: „Geburtshaus des ersten Schubertsängers Johann Michael Vogl, Hofopernsänger in Wien, geboren am 10. August 1768, gestorben am 19. November 1840. Gewidmet vom M.G.V. „Kränzchen“ in Steyr, 1914“. Der künstlerische Entwurf der Gedenktafel stammt von dem Stadtbaumeister Stoll. Prof. Zimpl, der Meister des Stahlschnittes, hat ein prächtig ausgeführtes Kupferrelief mit singenden und musizierenden Putten beigestellt. Vom Wiener Männergesangverein, dem Wiener Schubert-Bund, von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und anderen Vereinen liefen Glückwunschschreiben und -drahtungen ein.

—ä—

Kreuz und Quer

Bayreuth. In der Klagesache der Frau Hofkapellmeister Isolde Beidler in München gegen ihre Mutter Frau Cosima Wagner in Bayreuth wegen Feststellung der Vaterschaft Richard Wagners hat die Zivilkammer des Landgerichts Bayreuth folgendes Endurteil verkündet: Die Klage wird abgewiesen. Die Klägerin hat die Kosten des Rechtsstreites zu tragen. Die Begründung des Urteils wurde nicht verlesen. Die Gründe der Abweisung der Klage der Frau Beidler sind rein formaler Natur. Nur einmal wird auf die unbestimmte Aussage der kürzlich verstorbenen Kammerdienerin Wagners, Frau Mrazel, hingewiesen. Frau Beidler wird gegen das Urteil Berufung einlegen. Das Gericht ist offenbar, wie aus der kurzen Mitteilung der Gründe hervorgeht, nach der formalen Sachlage, daß nämlich die Ehe Bülows 1865 noch zu Recht bestand und Isolde als

Tochter v. Bülows in das Register eingetragen wurde, zu seinem Urteil gelangt, das Frau Beidler mit ihren Ansprüchen, die auch vermögensrechtliche Folgen nach sich ziehen würden, abweist.

Berlin. Humperdincks neue Oper „Die Marketenderin" ist vom Herzogl. Hoftheater in Braunschweig angenommen und soll dort bereits in nächster Saison in Szene gehen.

— In der hierorts berühmten Opernschule von Moris und Hahn kommt dieser Tage Mozarts Don Juan in der preisgekrönten Scheidemantelschen Übersetzung zur öffentlichen Aufführung.

— Die Kgl. Oper schloß am 12. d. M. mit Straußens „Rosenkavalier". Dabei nahm Frl. Rothauser unter den üblichen Ehrungen nach langjähriger künstlerischer Tätigkeit Abschied vom Bühnenleben.

— Der Philharmonische Chor (S. Ochs) wird nächsten Winter eine neue Tondichtung von E. N. v. Reznicek: „Frieden", für Chor und Orchester, zur ersten Aufführung bringen.

— Zu der Nibelungenoper im Theater des Westens, die dieser Tage ihre Vorstellungen beginnt, ist nun doch noch eine andere Sommeroper getreten, die schon von früher her bekannte sogen. Sachse-Oper im Schiller-Theater (Osten). Vom alten Personale wirken u. a. wieder der Heldentenor Otto Fanger und der Baritonist Adolf Permann mit.

— Das Charlottenburger Deutsche Opernhaus wird in nächster Saison die in Leipzig uraufgeführte komische Oper „Der Schneider von Malta" von Waldemar Wendland herausbringen. Das Werk wurde auch vom Hoftheater in Schwerin und vom Stadttheater in Troppau angenommen.

— Am 18. Juni fand im Klindworth-Scharwenka-Saal das diesjährige Wettspiel der Schüler des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka um den von der Firma Julius Blüthner (Leipzig) gestifteten Konzertflügel statt, aus welchem Miß Marguerite Mahn aus Chicago (eine Schülerin der Klavierausbildungsklasse des Herrn Prof. Mayer-Mahr) als Siegerin hervorging. Als Preisrichter fungierten Prof. E. E. Taubert, Conrad Ansorge und Direktor Schwalm.

Breslau. Hier fand der erste Spezialkursus der Schlesischen Gesangskurse statt, die von dem Gesangspädagogen und Direktor der Breslauer Akademie für Singen und Sprechen Theodor Paul veranstaltet und geleitet werden. Mehr als 200 Teilnehmer aus Breslau und den Provinzen Schlesien und Posen waren erschienen. Direktor Paul sprach in drei Vorträgen über Atmungs- und Tonbildungsübungen und über Sprech- und Singstimmbildungsübungen. Von den vier außer ihm lesenden Dozenten behandelte Dr. med. Guttmann-Berlin die physiologischen, Rektor Hoffmann-Berlin in Musterlektionen die methodischen und die Gesanglehrer Bilke-Breslau und Schneider-Dresden die einschlägigen musikalischen Fragen.

Brüx. Zum 200. Geburtstag Glucks werden am 2. Juli von seiner Heimat Hammer bei Brüx in Böhmen Jubiläumsfestlichkeiten geplant. Hammer ist eigentlich nicht der Geburtsort Glucks. Der Meister kam aber schon als dreijähriges Kind dorthin und hat es immer als seine Heimat bezeichnet. Am 28. Juni soll eine bronzene Bildnistafel, die der Kammerbildhauer Anton Grath in Wien geschaffen hat, enthüllt werden.

Capua. Für Giuseppe Martucci, den verstorbenen Förderer deutscher Musik in Italien, wurde in Capua ein Denkmal errichtet. Hier ist Martucci 1856 geboren. Er wirkte lange Zeit in Bologna, wo er „Tristan und Isolde", die neunte Sinfonie Beethovens und Schumanns „Faust" aufführte. Martucci bearbeitete ferner Bachs Orchestersuiten für Klavier.

Düsseldorf. Unter dem Namen Westdeutsches Streichquartett hat sich eine neue Kammermusikvereinigung mit dem Sitz in Düsseldorf gebildet. Sie setzt sich zusammen aus den Herren: Kammervirtuos Hans Blume (erste Violine), Marcel Clerc aus Genf (zweite Violine), Adolf Siewert, Barmen (Bratsche) und Kammervirtuos Paul Ludwig (Violoncello).

Hamburg. Der St.-Michaelis-Kirchenchor in Hamburg veröffentlicht seinen ersten Jahresbericht. Der Chor trat am 19. Oktober 1912, als die Kirche neu eingeweiht wurde, zum ersten Male an die Öffentlichkeit. Ein Ausschuß übernahm die geschäftliche Sicherstellung des zum Teil aus Berufssängern zusammengesetzten Chors. Während der beiden Konzertwinter 1912 - 1914 wirkte der Chor mit in 15 Festgottesdiensten der Michaeliskirche, in 10 Kirchenkonzerten des Vereins Ham-

burgischer Musikfreunde, in 5 Philharmonischen Konzerten und bei 5 Beerdigungen. Die Kirchenkonzerte (Eintritt 60 Pf. und 1 M.) waren stark besucht; sie gaben einen Überblick über die Chorliteratur von Palestrina und Bach bis zu Bruckner und Strauß. Sittard führte in Hamburg regelmäßige Bach-Konzerte ein, in denen bisher sieben Kantaten vollständig sowie einzelne Sätze aus weiteren vier Kantaten gesungen wurden. In den Philharmonischen Konzerten wirkte der Chor in Chorsinfonien mit; auch sang er beifällig aufgenommene Madrigale alter Meister. Der Ausschuß hat an einmaligen Beiträgen 17450 M. zusammengebracht, an jährlichen Beiträgen 3230 M. Die Ausgaben betrugen im Jahre 1913 4154 M. mehr als die Jahreseinnahmen, woraus zu ersehen ist, daß die Sache ohne Steigerung der jährlichen Beiträge nicht haltbar ist.

Leipzig. Sonntag, den 12. Juli, wird der von Kirchenmusikdirektor O. Bemmann nach eigener Methode (gründliche Anschauung in Verbindung mit Motiv- und Melodiebildung) ausgebildete Kirchenchor der Petrigemeinde zu Chemnitz in der Leipziger Ausstellung „Bugra" eine Reihe Motetten und Lieder vierstimmig vom Blatt singen. Das Notenmaterial wird von neutraler Seite besorgt und dem Chore kurz vor der Ausführung ausgehändigt. Es steht auch jedermann frei, Noten in der Besetzung 24 Soprane, 12 Alte, 8 Tenöre und 8 Bässe mitzubringen. Bedingung ist, daß die Musik im altklassischen Stil und deutlich geschrieben ist. Die Vorführungen finden voraussichtlich vormittags von 11 bis 12 und nachmittags von 4 bis 5 Uhr statt. Es haben nur Fachleute freien Zutritt.

München. Hier hält am 4. und 5. Juli der Zentralverband deutscher Tonkünstlervereine seine 11. Delegiertenversammlung ab. Auf der Tagesordnung stehen die Kranken- und Angestelltenversicherung sowie andere Berufs- und Standesinteressenfragen. Unter den Vorträgen seien der von Prof. Sachs (München) über sein temperiertes 19stufiges Tonsystem und der von Kammermusiker Diestel (Berlin) über Violintechnik und Geigenbau hervorgehoben.

— Dr. Carl Ludwig Lauenstein-München wurde vom Großherzog von Mecklenburg-Schwerin die silberne Medaille für Wissenschaften und Künste am breiten roten Bande, um den Hals zu tragen, verliehen.

M. Gladbach. Der bevorstehende Konzertwinter unter Leitung von Musikdirektor Hans Gelbke bringt fünf Cäcilia- und sechs Sinfoniekonzerte. Zur Aufführung gelangen an Chorwerken: Manfred von R. Schumann, Jungfrau von Orléans von Enrico Bossi (neu), Elias von F. Mendelssohn, a cappella-Chöre von Brahms, Krönungshymne von Händel; an Instrumentalwerken: I. und IV. Sinfonie von Brahms, V. und VI. Sinfonie und Coriolan-Ouvertüre von Beethoven, IV. Sinfonie von Mahler, III. Sinfonie von Bruckner, Intermezzi von Schaub, Serenade von Rüdinger (neu), Peer Gynt von Grieg (vollständige Konzertaufführung), Violinkonzerte von Beethoven und Tschaikowsky, Cellokonzert von Schumann, Eulenspiegel, Burleske von R. Strauß, Klavierkonzerte von Liszt und Chopin u. a. Solisten sind: Mintje Lauprecht van Lammen aus Frankfurt a. M., Claire Dux, Hofopernsängerin aus Berlin, Ida Schürmann aus M. Gladbach (Sopran), Anna Erler-Schnaudt, Kammersängerin aus München, R. Pick-Fürth aus Wien, Elly Correns aus Köln (Alt), Dr. Lauenstein aus Berlin, A. Kohmann aus Frankfurt a. M. (Tenor), Kammersänger Raatz v. Brockmann aus Berlin, Hermann Weißenborn aus Berlin, Kammersänger Karl Mayer aus Berlin (Baß), Ludwig Wüllner aus Berlin, Alfred Auerbach aus Frankfurt a. M., Anna Wüllner-Hoffmann aus Berlin (Deklamation), Franz von Vecsey aus Berlin, Karl Körner aus Köln (Violine), Lotte Hegyese aus Frankfurt a. M. (Cello), Prof. Moriz Rosenthal aus Wien, Max van de Sandt aus Köln, Therese Pott aus Köln (Klavier), Hans Gelbke und Leonhard Crentz aus M. Gladbach (Orgel) u. a. Die Sinfoniekonzerte sehen vor: einen Bruckner-Liszt-Abend, ein geistliches Orgelkonzert (Buß- und Bettag), einen Beethoven-Abend, einen Strauß-Mahler-Abend, einen Brahms-Schumann-Abend, einen Grieg-Abend (Peer Gynt).

Paris. Vom 1. bis 9. Juni tagte hier die Internationale Musikgesellschaft; die Tagung verlief trotz einiger Schwächen in der Anordnung glänzend. Fast alle Kulturstaaten hatten amtliche Vertreter geschickt; als Vertreter des deutschen Reichsamts des Innern, des preußischen und des bayrischen Kultusministeriums war anwesend Prof. Dr. Sandberger (München), für Baden Generalmusikdirektor Wolfrum (Heidelberg), für Österreich Prof. Dr. Adler, für Italien Prof. Torrefranca, für Holland Dr. Scheurleer, für England Sir E. Cooper, für Rußland Exz. Beudkowsky, für Schweden Prof. Hennerberg, für Dänemark Prof. Dr. Hamerich, für Amerika Prof. Dr. Stanley usw. In acht Abteilungen wurden über 70 Vorträge gehalten. Eine Anzahl historischer Konzerte erregten das Interesse der Kongreßteilnehmer; besonders bot ein Nachmittagskonzert in der Spiegelgalerie des Versailler Schlosses vortreffliche Aufführungen von Werken der Meister Couperin, Monteclair, Leclair, Daquin, Rameau, Gretry. Mit einem prunkvollen Bankett vom Ministerium des öffentlichen Unterrichts, dem die ersten französischen Musiker, darunter Saint-Saëns, Fauré, Bruneau, Messeger, Vidale, Chevillard usw., zahlreiche Mitglieder des Instituts der Sarbonne, Collège de France, viele Abgeordnete und ein glänzender Damenflor beiwohnten, wurde der Kongreß geschlossen. Es sprachen dabei für die französische Regierung der frühere Minister Berthou, für die Kongreßleitung Dr. Ecorcheville, im Auftrage der fremden Delegierten Prof. Dr. Sandberger (München). An das Bankett schloß sich noch eine Aufführung von Monsignys „Aveux indiscrets" an. Der nächste Kongreß soll 1916 in Berlin stattfinden.

Salzburg. Für das diesjährige Musikfest mußte Generalmusikdirektor Muck krankheitshalber absagen. An seiner Stelle dirigiert Generalmusikdirektor Weingartner die Aufführungen von Mozarts „Don Giovanni" (Donnerstag, den 13. August, Sonnabend, den 15. August, Mittwoch, den 19. August) sowie das zweite Konzert der Wiener Philharmoniker (Sonnabend, den 15. August) und Hofopernkapellmeister Franz Schalk Mozarts Große Messe Cmoll (Donnerstag, den 20. August). Außer dieser Messe dirigiert Hofopernkapellmeister Schalk das Mozart-Konzert (Dienstag, den 18. August) und die beiden Aufführungen von Mozarts „Die Entführung aus dem Serail" (Dienstag, den 18., und Donnerstag, den 20. August).

Neue Klaviermusik

Richard Roeßler, Op. 22: Sonate für 2 Klaviere zu 4 Händen (N. Simrock, Berlin).

Von Gesichtspunkten rein pianistischer Dankbarkeit und eines geschickten klangvollen Klaviersatzes aus beurteilt, verdient das Werk entschiedene rückhaltlose Anerkennung; denn jeder Fachkundige sieht sofort, daß hier eine geschulte und in mancherlei kompositorischen Künsten erfahrene Hand am Werke war. Anders steht es mit dem individuellen Kerngehalt seiner Themen und der absoluten Bedeutsamkeit seiner Erfindung überhaupt. Wohl wird der Hörer von dem leidenschaftlichen und ins Große strebenden Zug des ersten und trotz seines zwar etwas „brahmsisch" angehauchten, aber schönen, edelgeschwungenen Gesangsthemas doch wertvollsten Satzes zunächst gepackt und in Spannung gehalten. Aber schon im zweiten Satz tritt eine merkliche Verflachung ein, an die Stelle eines ernsten und in die Tiefe steigenden künstlerischen Gesprächs setzt sich die bloße an der Oberfläche der Dinge bleibende Unterhaltung, und künstliche, um nicht zu sagen gekünstelte Arbeit muß das Fehlen spontaner Einfälle wettmachen. Der dritte Satz trägt echten Scherzocharakter und hält sich wenigstens mit seinem thematisch gut verwendbaren Hauptgedanken auf annehmbarer Höhe, indes der vierte (bei virtuoser Ausführung) einen allerdings stark etüdenhaft gefärbten und viel zu lang ausgesponnenen sogenannten „Reißer" darstellt. Das Endergebnis wäre also: fürs Konzert teilweise zu leicht gewogen, für den Salon zu schwer, bleibt noch wegen instruktiver technischer Probleme die nicht zu unterschätzende Verwendbarkeit für Konservatoriumsaufführungen.

Karl Thiessen

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 27. Juni, nachmittags 1/2 2 Uhr

Henry Purcell: Toccata (A dur) für Orgel, vorgetragen von Herrn Quentin Morvaren. Joh. Eccard: Drei Sätze aus einer Messe. E. Parlow: Kommt her zu mir alle. R. Trägner: Wie könnt ich sein vergessen.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)

Sonnabend, den 27. Juni, nachmittags 2 Uhr

1. G. Muffat: Präludium für Orgel. 2. Gluck: Festgesang für Chor mit Orchester. 3. Gluck: Zwei Oden. 4. Gluck: Psalm 130 mit Orchester.

Das nächste Heft erscheint am 2. Juli; Inserate müssen spätestens Montag, den 29. Juni, eintreffen.

Soeben erschienen:

Zwei lustige Lieder
für vierstimmigen Männerchor

komponiert von

Arthur Seybold

Opus 178a. **Juchhei, kling, kling.** Partitur 80 Pf., Stimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.
Opus 179. **Rrrraus aus dem Haus.** Partitur 80 Pf., Stimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.

☞ Die Partituren stehen auf Wunsch zur Ansicht zur Verfügung.

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig



IM THEATER

oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien. Preis der Originalschachtel 1 Mk.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausg. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Zentralleitung: Berlin W 30, Luitpoldstr. 43. Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle **Frankfurt a. M.,** Humboldt-Straße 19.

Französisch Englisch Italienisch

übt oder lernt man rasch und gründlich, wenn Vorkenntnisse schon vorhanden, mit Beihilfe einer französischen, englischen oder italienischen Zeitung. Dazu eignen sich ganz besonders die vorzüglich redigierten u. bestempfohlenen zweisprachigen Lehr- u. Unterhaltungsblätter

Le Traducteur
The Translator
Il Traduttore

Probenummern für Französisch, Englisch oder Italienisch kostenlos durch den Verlag des **Traducteur in La-Chaux-de-Fonds** (Schweiz).

Die Ulktrompete
Witze und Anekdoten für musikalische u. unmusikalische Leute

Preis 1 Mk.

Verlag von **Gebrüder Reinecke, Leipzig.**

Soeben erschien in 3. Auflage:

Kinderlust am Klavier

Sammlung von Volksweisen, Liedern und Tänzen für den ersten Unterricht bearbeitet, fortschreitend geordnet und mit Fingersatz versehen

von **Betty Reinecke**

M. 1.50

Verlag von Gebr. Reinecke, Leipzig

— Neue —

Fuchs Klavier
Schule mit Melodienreigen

(238 Stücke 2- und 4-händig)

von hohem pädagogischem Werte.

Preis geh. M. 3 50, gebd. M. 4.30.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlg.
Verlag von Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Barcarole

für

Violine und Pianoforte

komponiert von

CARL REINECKE

Op. 281. Pr. M. 2.—.

Ein dankbares Violinstück

von mittlerer Schwierigkeit.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Vor kurzem erschien:

Menuett

aus der Suite „L'Arlésienne"

von

Georges Bizet

Für Pianoforte zu zwei Händen übertragen von

Fritz von Bose

M. 1.—

Eine vorzügliche Klavierübertragung des bekannten hübschen Menuettes

Leipzig, Gebrüder Reinecke

Altfranzösische Klaviermusik der Clavecinisten

Nach der französischen Tradition herausgegeben mit genauen Vortragszeichen und Anmerkungen versehen von

Otto Victor Maeckel

François Dandrieu, Le Caquet Mk. —.50
Claude Daquin, L'Hirondelle Mk. —.80
Jean Baptiste de Lully, Gavotte Mk. —.80
Philippe Rameau, Le Rappel des Oiseaux . . . . . . Mk. —.80
— La Triomphante . . . . Mk. —.80

A. Ruthardt schreibt im „Wegweiser durch die Klavier-Literatur": Die genau bezeichnete Ausgabe verdient alles Lob.

Die Ausgabe steht Interessenten gern zur Ansicht zu Diensten.

Verlag von **Gebrüder Reinecke,** Hof-Musikverlag, **Leipzig.**

Télémaque Lambrino
Leipzig Weststr. 10^III^

Konzertangelegenheiten durch:
Konzertdirektion Reinhold Schubert, Poststr. 15

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 27

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 2. Juli 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

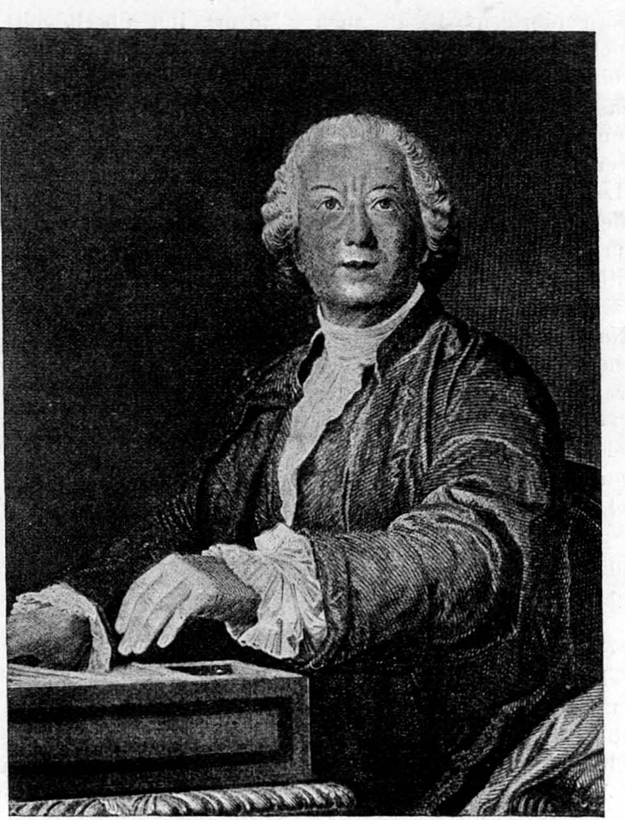
Christoph Willibald Gluck

Zum 200. Geburtstag des Meisters

Von **Dr. Edgar Istel**

Wer kennt nicht jene phantastische Novelle des großen Romantikers E. T. A. Hoffmann, an deren Schluß der geheimnisvolle Fremde plötzlich in einem gestickten Galakleide, reicher Weste, den Degen an der Seite, mit dem Lichte in der Hand feierlich hereintritt und sonderbar lächelnd spricht: „Ich bin der Ritter Gluck!" Etwas Mysteriöses liegt auch heute noch, hundert Jahre nach der Niederschrift der Hoffmannschen Novelle für uns über Leben und Wirken des großen Reformators, mit dem erst jetzt wiederum die neuerwachende Forschung sich ernsthaft zu befassen anschickt: vor kurzem sind endlich die Gluck-Gesellschaft und die Gluck-Gemeinde ins Leben getreten, die nun wohl allmählich Licht über die Tätigkeit eines epochalen Meisters verbreiten werden, der bisher von einem seltsamen Halbdunkel umfangen war, obwohl er der Urahne der modernen Operbühne ist, deren ältestes Repertoirestück der am 5. Oktober 1762 zur Uraufführung gelangte, also über 150 Jahre alte „Orpheus" darstellt. Wer weiß, wie kurz die Lebensdauer einer Oper ist, deren „Unsterblichkeit" selten 50 Jahre zu überdauern pflegt, selbst wenn sie bei ihrem ersten Erscheinen mit Jubel begrüßt wurde, der wird ermessen können, was es heißt, 150 Jahre dem Spielplan erhalten zu bleiben mit der Aussicht, so rasch nicht in die Vergessenheit der Archive hinabzusinken.

Man hat Gluck gerne mit Wagner oder besser gesagt: Wagner mit Gluck verglichen, und in der Tat weisen die beiden gewaltigen Reformatoren manche wesensverwandte Züge auf: unbeugsamer Wille, konsequente Durchführung der einmal gefaßten Idee, das Drama zur Hauptsache, die Musik aber zur Dienerin zu machen, zeichnet beide Männer aus. Daß Wagner indes, abgesehen von seiner poetischen Fähigkeit als Dichter, der größere, zielbewußtere und auch der bedeutendere Musiker war, ist gewiß, und so ist denn auch der als absoluter Musiker durchaus nicht geniale Gluck von dem strahlenden Genie seines unmittelbaren Nachfolgers Mozart verdunkelt worden: hier bei Mozart fand sich eben das ein, was Gluck doch letzten Endes abging: die übersprudelnde musikalische Erfindung, die sich zu der hohen dramatischen Einsicht, wie sie Gluck besaß, würdig gesellte. Glucks Wirksamkeit, am ehesten etwa der Lessings in der Literatur vergleichbar, darf nicht unterschätzt, aber gewiß auch nicht überschätzt werden; genau so wie Goethe nicht ohne die Vorarbeit Lessings, genau so wenig ist Mozart ohne Glucks Vorgängerschaft denkbar. Über das eigentliche Wesen der Gluckschen Tätigkeit hat sich kein Geringerer als sein Nachfolger Wagner deutlich ausgesprochen, und wenn Wagners Darstellung auch wohl nicht ganz der neuesten musikhistorischen Forschung entspricht, so ist sie doch als Dokument künstlerisch-moderner Anschauung äußerst wertvoll. Wagner meint: „Die so berühmt gewordene Revolution Glucks, die vielen Unkenntnisvollen als eine gänzliche Verdrehung der bis dahin üblichen Ansicht von dem Wesen der Oper zu Gehör gekommen ist, bestand in Wahrheit nur darin, daß der musikalische Komponist sich gegen die Willkür



Christoph Willibald Ritter von Gluck
geb. 2. Juli 1714, gest. 25. Nov. 1787

des Sängers empörte, indem er der vorzutragenden Weise einen dem unterliegenden Worttexte entsprechenden Ausdruck zu geben suchte. Gluck war gewiß nicht der erste, der gefühlvolle Arien schrieb, noch seine Sänger die ersten, die solche mit Ausdruck vortrugen. Daß er aber die schickliche Notwendigkeit eines der Textunterlage entsprechenden Ausdruckes in Arie und Rezitativ mit Bewußtsein und grundsätzlich aussprach, das macht ihn zu dem Ausgangspunkt für eine allerdings vollständige Veränderung in der bisherigen Stellung der künstlerischen Faktoren der Oper zueinander. Von jetzt an geht die Herrschaft in der Anordnung der Oper mit Bestimmtheit auf den Komponisten über: der Sänger wird zum Organ der Absicht des Komponisten . . . Der unschicklichen und gefühllosen Gefallsucht des virtuosen Sängers war also im Grunde einzig entgegengetreten worden, im übrigen aber blieb es in bezug auf den ganz unnatürlichen Organismus der Oper durchaus beim alten. Arie, Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt nebeneinander in der Gluckschen Oper da, als es vor ihr und bis heute fast immer der Fall ist". Diesen letzten großen Schritt zu tun war eben Wagner vorbehalten, der zum ersten Male den Akt, nicht mehr die „Nummer" als Einheit ansah.

Glucks Lebensgeschichte ist merkwürdig und an abenteuerlichen Schicksalen reich. Der spätere „Ritter" vom päpstlichen goldenen Sporn (übrigens besaß auch Mozart diesen Orden, ohne sich jedoch des Rittertitels zu bedienen) ist als Sohn eines armen Försters zu Weidenwang bei Berching in Mittelfranken nahe der böhmischen Grenze geboren und verlebte seine Jugend vorwiegend in Böhmen, wo er — ähnlich wie später Brahms — sich seinen ersten Lebensunterhalt durch Aufspielen in Wirtshäusern verdienen mußte. Als er im Jahre 1736 in einer Soirée beim Fürsten Lobkowitz durch sein schönes Violoncellspiel auffiel, erhielt er auf Kosten des lombardischen Fürsten Melzi seine weitere Ausbildung in Mailand bei Sammartini. Nach vierjährigem Studium begann sich Glucks dramatisches Talent zu regen: eine Reihe von Opern ganz in konventionell italienischem Stil machten ihn rasch bekannt, so daß er einen Ruf ans italienische Theater nach London erhielt. Hier fiel er jedoch schließlich vollständig durch, und berühmt wurde das Wort seines Rivalen Händel, sein Koch verstehe mehr vom Kontrapunkt als Gluck. Dieser abenteuerte nun mehrere Jahre als Dirigent einer reisenden Operngesellschaft durch Europa. Er hatte in Dresden, Prag, Hamburg und Kopenhagen Erfolge, vom Jahre 1750 ab aber lebte er dauernd in Wien, wo er seine langjährige Braut Marianne Pergin, die Tochter eines Bankiers, nach dem Tode ihres Vater endlich heiraten konnte und dadurch plötzlich zu behaglich-bürgerlichem Wohlstande gelangte. Seine kinderlose Ehe — eine Nichte adoptierte er später — war überaus glücklich. Zehn Jahre lang, von 1754 an war nun Gluck Kapellmeister der Wiener Hofoper und schrieb in dieser Zeit eine große Reihe von Opern und Singspielen auf italienische und französische Texte, Werke, die unter dem Einfluß Händels und Rameaus allmählich die Reife seines Genius vorbereiteten. Nun ergriff Gluck mit kühner Hand das Zepter der dramatischen Herrscherwürde: „Orpheus", „Alceste", „Paris und Helena" entstanden auf Dichtungen des genialen Calsabigi, der wahrscheinlich der eigentliche große Opernreformator war und dessen Ideen Gluck nur musikalisch ausführte. In den berühmten Vorreden zu „Alceste" und „Paris und Helena" hat sogar der selbstbewußte Gluck ein gehäuftes Maß von Ehren dem Genossen seines Reformwerkes zuerteilt. Die nachfolgenden, auf fremde Texte komponierten Opern gerieten denn auch wieder ziemlich mittelmäßig, und erst als Gluck in dem französischen Botschaftsattaché Le Blanc du Roullet wiederum einen verständnisvollen Dichter gefunden hatte, gelang es ihm mit „Iphigenie auf Aulis", die später von Wagner wirkungsvoll bearbeitet wurde, im Jahre 1774 in Paris den größten Triumph seines Lebens zu erzielen. Indes regten sich die Freunde der von ihm mit Vernichtung bedrohten italienischen Oper, die die Berufung des berühmten Piccini nach Paris als Rivalen Glucks durchsetzten. Ein gewaltiger Federkrieg der erlesensten Geister Frankreichs entstand zwischen den „Gluckisten" und „Piccinisten"; schließlich, nachdem J. J. Rousseau sogar auf Glucks Seite übergetreten war, endete der Kampf mit einem vollständigen Sieg Glucks, dessen im Jahre 1779 in Paris erschienene „Iphigenie auf Tauris" (später von Rich. Strauß überarbeitet) die Italiener völlig aus dem Felde schlug. Gluck kehrte ein Jahr später nach Wien zurück, wo er, von Schlaganfällen heimgesucht, in Ruhe seine Tage verbrachte, bis er am 15. November 1787 in Wien starb, verehrt als der größte Meister seiner Kunst, obwohl bereits der jüngere, mit ihm befreundete Mozart ihn überflügelt und wenige Wochen vor Glucks Tode mit „Don Juan", den dieser in einem bedeutsamen Ballett behandelt hatte, ihn völlig in den Schatten zu stellen drohte. „Musas praeposuit sirenis" („Die Musen zog er den Sirenen vor") hatten seine französischen Freunde unter die ihm in der Pariser großen Oper gewidmete Büste gesetzt. Nun kam einer, der die „Sirenen" des italienischen Gesanges nicht zu scheuen brauchte, der Glucks strenge Architektur mit der sinnlichen Schönheit südlicher Melodik vereinte. Und doch spricht es wieder für Glucks einzigartige Größe, daß selbst ein Mozart ihm den Kranz nicht zu entwinden vermochte, und wenn eine Grabschrift wahr redet, so ist es diese, die wir ergriffen auf dem Wiener Zentralfriedhof lesen: Hier ruht ein rechtschaffener deutscher Mann. Ein eifriger Christ. Ein treuer Gatte. Christoph Ritter Gluck, der erhabenen Tonkunst großer Meister.



Glucks verschwundener Psalm

Von **Bruno Schrader**

In meinem Berliner Briefe in Nr. 20 unseres Blattes wies ich auf eine Glucksche Psalmenkomposition für gemischten Chor a cappella hin. Dazu bewegte mich der Gedanke, daß man bei den in nächster Saison anstehenden Aufführungen und Veranstaltungen zu des Großmeisters 200. Geburtstage ein weiteres tun sollte, als bloß mehr oder weniger fragwürdige Vorstellungen von Iphigenie in Aulis, Orpheus oder der Maienkönigin zu geben bezw. in Konzerten diese oder jene bekannte Arie singen zu lassen. Man sollte die Nasen auch einmal in die Bibliotheken stecken, deren ältere Oratorien- und Kirchengesangvereine sowie die namhaften Opernhäuser ja recht ansehnliche und weit zurückreichende haben. Kaum war nun die angeführte Nummer heraus, als mir schon Josef

Liebeskind in Leipzig, ein Tonkünstler, der seit mehr denn einem Menschenalter das Studium Glucks und seiner Werke als Spezialarbeit betreibt, schrieb, wo der Psalm wäre. Es sei der achte, mit den Worten „Domine, Dominus noster“ beginnende, der zwischen 1753 und 1757 in einem Wiener Hofkonzert aufgeführt wurde. Liebeskind hat jahrelang nach ihm gesucht, ihn aber weder in Wien noch in Paris und Brüssel gefunden. Außer diesem Psalme seien keine weiteren geistlichen Kompositionen Glucks bekannt, als ein De Profundis für Chor und Orchester, das bis vor wenigen Jahren in Leipziger Kirchen beim Gottesdienste zu hören war. Drei Graduale des jetzt der Wiener Hofbibliothek gehörenden Kiesewetterschen Nachlasses seien nichts als Opernarien mit untergelegten kirchlichen Texten. Ich fühle mich nun verpflichtet, die Quelle meiner Kenntnis des fraglichen Psalmes aufzudecken und damit seine Wiederauffindung anzuregen. Die Sache liegt weit zurück, am Ende der siebziger Jahre vorigen Jahrhunderts, da ich als siebzehn- und achtzehnjähriger Jüngling in Braunschweig bei einem der angesehensten dortigen Tonkünstler namens Karl Emil Partzsch Musikunterricht hatte. Mein Lehrer war früher Chordirektor an der Herzogl. Oper gewesen und ließ mich u. a. auch alte Chorwerke a cappella nach den Partituren spielen. Darunter war der Glucksche Psalm, gleich anderen Stücken alter Meister in vergilbter Abschrift. Daß gerade dieser Psalm eine Seltenheit sei, wußte mein Lehrer offenbar nicht, sonst hätte er mich darauf hingewiesen und mich wohl ebenfalls zu einer Abschrift animiert. Partzsch starb Ende der achtziger Jahre, als ich selber Lehrer an der Großherzogl. Musikschule in Weimar war. Was aus seinem Notennachlasse geworden ist, weiß ich nicht; da aber unsere Neue Zeitschrift für Musik in Braunschweig verbreitet ist, so hoffe ich, daß man dort durch sie angeregt wird, den Spuren nachzugehen. Ebenso käme das nahe gelegene Wolfenbüttel, die ältere Residenz der Herzöge, in Betracht, wo sich zudem die Herzogl. Bibliothek eines ziemlich berühmten Musikalienbestandes erfreut.

Ich komme nun in der Angelegenheit auf Berlin. Hier ist, im augenblicklichen Caput Mundi Musices, das in Leipzig gesungene De Profundis praktisch unbekannt, da in keiner der zahlreichen Kirchen gottesdienstliche Musik mit Orchester zu hören ist. Habe das eigens durch Umfrage festgestellt. Als ich vor vierzehn Jahren zum ersten Male nach des Reiches Hauptstadt übersiedelte, sprach ich einmal mit Wilhelm Tappert, dem durch so vielseitiges und gründliches musikalisches Wissen ausgezeichneten kritischen Kollegen, über Glucks außerdramatische Werke und hörte dabei, daß derer auf der Berliner Bibliothek in Abschriften vorhanden wären. Ich weiß indessen nicht mehr genau, ob der damalige Nestor der Berliner Kritik die königliche Staatsbibliothek (Prof. Dr. Albert Kopfermann †) oder die reichhaltige der Singakademie oder die noch ältere des königlichen Opernchores meinte. Jedenfalls wären hier Prof. Rüdel oder der musikgeschichtlich so rührige Kammermusiker L. Plaß, dort Prof. Georg Schumann zu Nachforschungen nach dem a cappella-Psalme anzuregen. Auf der königl. Staatsbibliothek aber war ich selber, da ich in deren allgemeiner Abteilung fast täglicher Gast bin. Dabei harrte in der musikalischen, jetzt leider mit der modernen sogenannten Deutschen Musiksammlung konfundierten eine bezeichnende Enttäuschung. Dermalen man dort nicht wie in der allgemeinen Abteilung so ohne weiteres einen Bandkatalog benutzen kann, hatte ich den Psalm kurzerhand bestellt, aber bemerkt, daß es sich um eine Handschrift, und zwar um eine Abschrift handelte. Ich kriegte dann den Bestellzettel prompt zurück, und zwar mit einer mit A. unterzeichneten Randglosse „nicht bei Eitner, nicht im thematischen Katalog von Wotquenne“. Also abgesehen davon, daß das Nachschlagen in so allgemein zugänglichen Auskunftswerken wohl zunächst als selbstverständlich vorauszusetzen gewesen wäre, hatte man hier gar nicht begriffen, worauf es ankam, und dann offenbar nicht gewußt, daß Josef Liebeskind Wotquenne bereits vor Jahren ergänzte, denn sonst wäre wohl auf dessen Arbeit gleichfalls verwiesen worden. Da dergleichen nun anderwärts ebenfalls möglich ist, fühle ich mich bewogen, selbige hier in Erinnerung zu bringen.

Glucks Geburtshaus zu Weidenwang in der Oberpfalz

Sie erschien 1911 in Leipzig (Gebrüder Reinecke) unter dem Doppeltitel „Ergänzungen und Nachträge zu dem Thematischen Verzeichnisse der Werke von Chr. W. Gluck von Alfred Wotquenne“ bezw. „Compléments et Suppléments au catalogue thématique des œuvres de Chr. W. von Gluck par Alfred Wotquenne“. In der Weise ist der gesamte Text der Arbeit, das Vorwort eingeschlossen, deutsch und französisch gehalten. Der Index teilt sich in ein Verzeichnis der Stücke und eins der Gesangstexte. Dann folgen die Notenanfänge: A. der authentischen und B. der unterschobenen und zweifel-

haften Werke — alles Sachen, die Wotquenne unbekannt geblieben, von Liebeskind aber aufgefunden wurden. Den Anfang macht die dreiaktige Oper „Il Trionfo di Clelia", den Schluß eine vollständig abgedruckte Ode an den Tod (Sing- und bezifferte Continuostimme). Dann folgt der bibliographische Teil, der den Kommentar zu dem unter A. und B. Mitgeteilten enthält. Wer also zukünftig bei Eitner und Wotquenne nachschlägt, darf Liebeskind nicht übersehen. Etwaige Nachrichten über den besagten Psalm aber möge man direkt an die Adresse: Herrn Josef Liebeskind, Leipzig, Salomonstraße 1 gelangen lassen.

Ich bat auch einen Bekannten in Bologna, dort auf der weltberühmten Bibliothek des Liceo Musicale nachzuforschen, kriegte aber den Bescheid, daß der ganze Bestand in dem großen vierbändigen Kataloge publiziert sei. Da ist aber nur folgendes vorhanden: Handschriftlich die Ballettmusik (Part. u. St.) sowie die Chöre (Orchesterpart.) aus der Oper Orpheus, die Orchesterpartitur der Oper Paris und Helena, ein Rondo „Non vi turbate, no, pietose dei" in Es dur für Sopran und Orchester (Part.). Dann in einem Sammelbande die Arien „Le tutti i mali miei", „Che mai risponderti", beide 1743 von Caterina Aschieri in Reggio gesungen, und „Misero pargoletto", im selben Jahre von Giovanni Carestini in Mailand gesungen. Unter den gedruckten Opernpartituren fällt die von Alceste (Wien, Hofdruckerei Trattnern) auf, da sie mit Glucks eigenhändiger Widmung an Padre Martini versehen ist. Ferner sind da: die derselben Oper in der Ausgabe von Des Lauries (Paris), die von Orpheus und von Iphigenie in Tauris in der gleichen Ausgabe, die von Iphigenie in Aulis und von Armida in der Ausgabe von Boieldieu (Paris). Breitkopf & Härtel sind mit Partitur und Stimmen der Ouvertüre zur Aulidischen Iphigenie vertreten, die 1842 er Anthologie der Gazetta musicale di Milano mit Stücken in Partitur aus dem zweiten Akte von Paris und Helena. Diese Oper ist auch im Klavierauszuge von C. F. Peters da, Orpheus in einem von Ricordi. An Kirchenmusik findet man nur das De Profundis, das die Pariser Konservatoriumsdruckerei als nachgelassenes Werk in Partitur herausgab: vier Singstimmen und Instrumente (Oboe, Horn, drei Posaunen, Violoncelle und Bässe). Voilà tout. Also auch hier vom Psalmé keine Spur. Da er aber in Wien gesungen wurde und ich ihn in Braunschweig spielen mußte, hat er realiter in Süd und Nord existiert und wird sicher wohl noch in irgend einem Winkel der Welt zu finden sein. Also nochmals: bitte suchen. Der Arbeit verlohnt sich's.



Zur Gluck-Literatur

I.

Von den Sinfonien, die uns Gluck hinterlassen hat und die bis jetzt Manuskript geblieben sind, ist eine in F dur, deren zweiten Satz die Beilage dieser Nummer wiedergibt, die interessanteste und merkwürdigste. Erstens, weil sie nicht wie die übrigen derartigen Arbeiten des Meisters nur drei, sondern vier Sätze hat. Zweitens, weil das Andante daraus ein ungewöhnlich ernstes Stück ist, an das sich als dritter, eingeschobener Satz eine Fuge reiht. Es ist dies das einzige Mal, daß sich bei Gluck ein derartig ausgearbeitetes polyphones Stück findet. Wahrscheinlich waren alle diese Sinfonien nichts anderes als Ouvertüren Gluckscher Opern, was sich wenigstens bei drei derselben mit Bestimmtheit nachweisen läßt. Der ernste Inhalt der beiden Mittelsätze unserer F dur-Sinfonie sowie die Fugenform des einen derselben lassen vermuten, daß dieses Musikstück einem verloren gegangenen geistlichen Werke, etwa einem Oratorium als Ouvertüre angehörte. Mehreres läßt darauf schließen, daß Gluck auch derartige Werke geschrieben hat. —esk—

II.
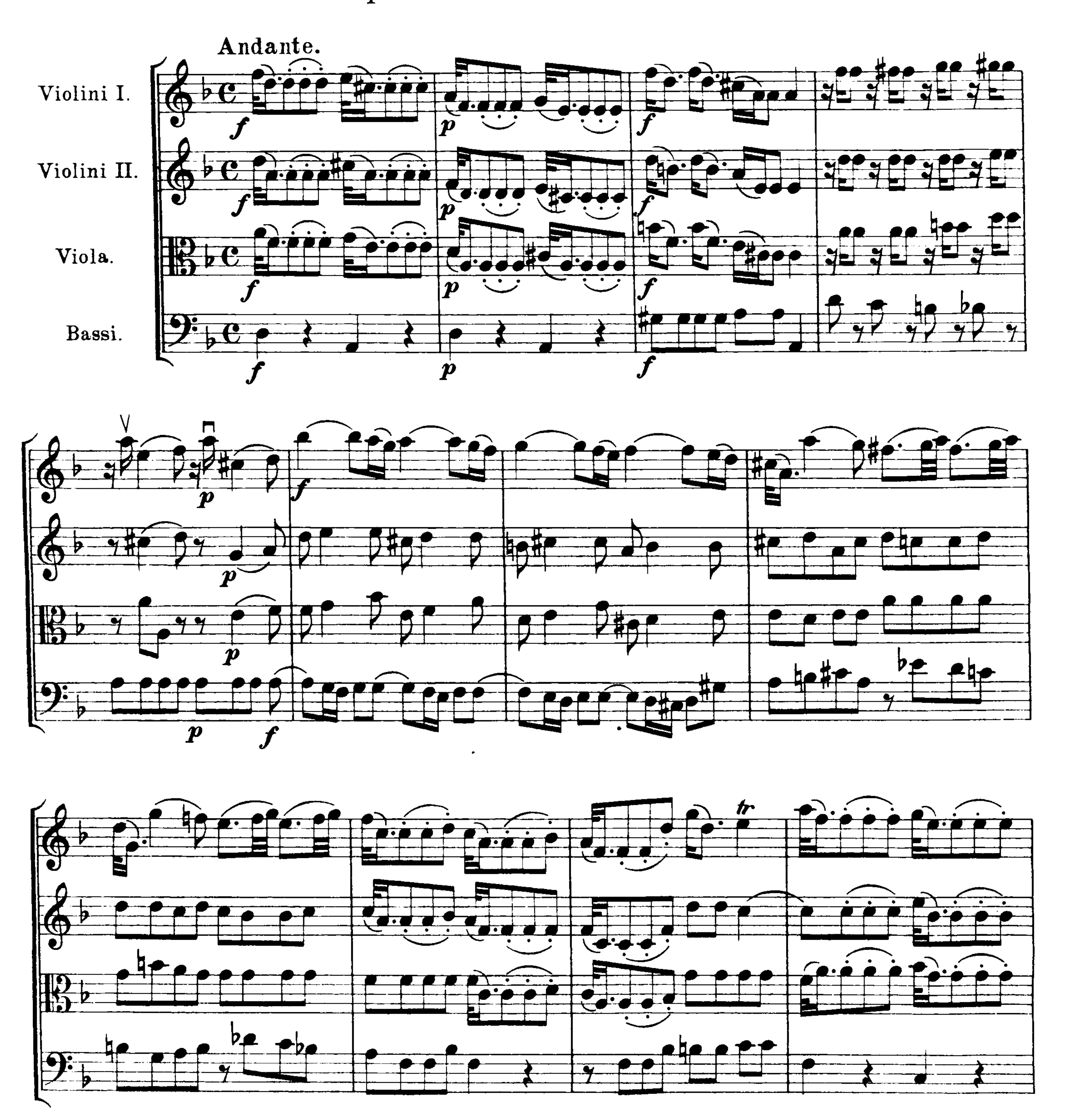
„Warum und wie sollen wir Gluck feiern?" Unter dieser Überschrift ist ein längerer Aufsatz von Dr. Max Arend als 121. Flugschrift des Dürer-Bundes (für 30 Pf. durch den Verlag Callwey-München zu beziehen) erschienen, gerade noch zu rechter Zeit, um auch den Laien zur 200. Wiederkehr von Glucks Geburtstag für eine Sache zu interessieren, die ihn angeht. Was ist dem Volk heute Gluck? Der verehrte Tote, der die Arie „Ach ich habe sie verloren" und die Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis geschrieben hat, von dem früher auch einmal eine ganze Anzahl berühmter Opern gespielt worden sind, die aber wahrscheinlich nicht allzu viel taugen, denn heute stehen sie nicht mehr auf den Theaterzetteln. Und dann soll er wohl für seine Zeit etwas Ähnliches erstrebt haben wie Wagner in seinen Musikdramen für die unsrige. Das mag ja schließlich ganz interessant sein für die, welche Stoffe zu ihrer Doktordissertation suchen, was aber geht's uns an? — Es ist schon so: Gluck ist für die Gegenwart der verehrte Tote, und er wird es so lange bleiben, solange seine Werke in dicken Bänden nur auf den Studiertischen unserer jungen Musikwissenschaftler liegen. Gluck und die Pariser Oper, Gluck als Vorläufer Wagners, Gluck in seinen Stilperioden; was fangen alle die mit solchen Untersuchungen an, die an der Kunst kein historisches und kein philologisches, sondern ein lebendiges musikalisches Interesse haben? Sie tauschten sämtliche gelehrte Nachweise der Beziehungen zwischen Gluck und was noch allem freudig ein gegen die einzige Möglichkeit, sein Kunstwerk auf sich wirken zu lassen. Diese Möglichkeit aber fehlt zurzeit. Die ganz seltenen gelegentlichen Darbietungen dieser oder jener Gluckschen Oper in einer der Bearbeitungen von Wagner, Schlar oder Strauß bringen eine Menge von solchem, was nicht Gluckisch ist, und nehmen ihm dafür einen Teil seiner reinen, keuschen Größe. An diesen Verhältnissen hat auch die Arbeit der Gluck-Gesellschaft bisher nicht viel ändern können. Nun versucht es die junge Gluck-Gemeinde auf anderem Wege. Sie wendet sich nicht in erster Linie an die Musikwissenschaftler, sondern sucht das Verlangen nach Gluck und seiner Kunst vor allem in den Laien rege zu machen, versucht aufklärend zu wirken darüber, was wir in dem Gluckschen Kunstwerk besitzen könnten, wenn es uns von den Bühnen nicht vorenthalten würde, und beschränkt sich dabei durchaus nicht auf die großen tragischen Opern, die dem Musikdrama Wagners den Weg gebahnt haben. In dieser Hinsicht ist der umfängliche Teil der Arendschen Flugschrift, der sich mit dem „Warum" befaßt, recht glücklich entworfen, weil er in schlichter, verständlicher Weise auch dem einen Blick dafür eröffnet, in welcher Richtung das Eigenartige und Große der Gluckschen Kunst sich erschließt, der nicht mit dem Rüstzeug des Musikers oder des Musikwissenschaftlers gewappnet ist. Von den beiden Anlagen der Flugschrift bietet die eine verschiedene Programmvorschläge zu Gluck-Feiern in Konzertform, während die andere sich in Gestalt eines offenen Sendschreibens der Gluck-Gemeinde an die Vorstände der deutschen Opernhäuser wendet und praktische Fragen der Aufführung Gluckscher Bühnenwerke erörtert. L.

III.

In der Hausmusik des Kunstwarts sind einige Werke von Gluck veröffentlicht worden, die sich zum Vortrag in engem Kreise recht gut eignen. Max Arend hat das Andante aus der Ouvertüre zur Oper „Ipermnestra" für Klavier bearbeitet, eine der frühesten uns erhaltenen Gluckschen Instrumentalkompositionen. Sie ist auch auf dem
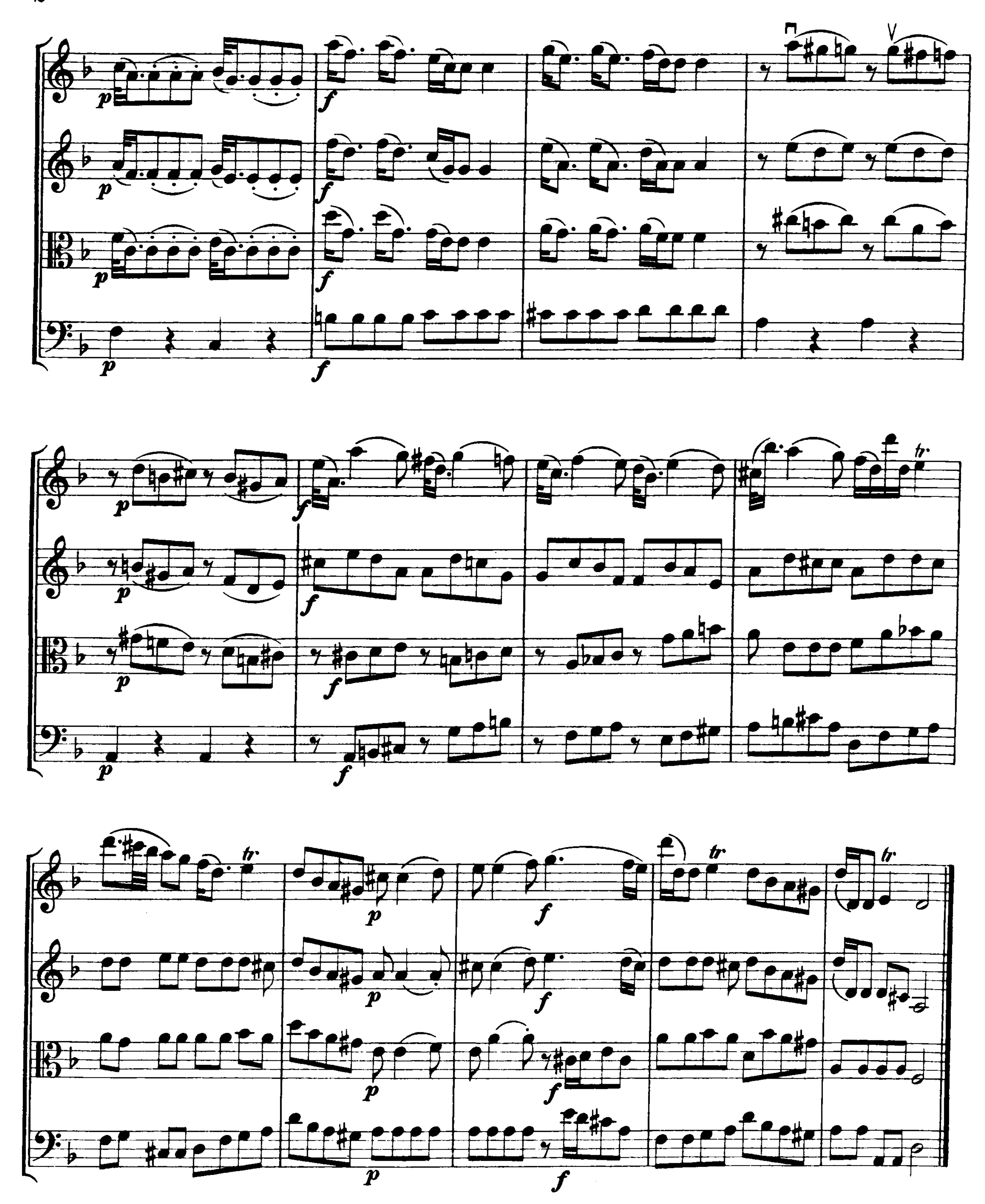
Andante

aus einer Symphonie in F dur
von
Christoph Willibald Ritter von Gluck.



Erste Veröffentlichung.

Gebr. Reinecke, Leipzig.


p
f
tr
p
f

Klavier von guter Wirkung, wenn beim Vortrage Bedacht darauf genommen wird, den breiten Ton der Streicher soweit als möglich durch einen kräftigen, gehaltenen Anschlag hindurchklingen zu lassen. Die Ausgabe der „Ode an den Tod“ auf einen Text von Klopstock rührt von demselben Bearbeiter her. Hier bringt der Kunstwart seinen Freunden etwas aus der Werkstatt des gereiften Gluck. Der Schluß des schönen Gesangs klingt in seiner Kraft und Tiefe des Ausdrucks wie eine Vorahnung der Wolfschen Vertonung von „Alles endet, was entsteht“ aus den Michelangelo-Texten. Der musikalische Schwank „Der Zauberbaum“ endlich macht eine der zu Unrecht vergessenen graziösen komischen Opern Glucks der Gegenwart wieder zugänglich. Die Werke sind im Verlage von Callwey (München) erschienen.

Rundschau

Oper

Sondershausen Unsere Oper hat nun ihre Pforten geschlossen. Wenn man die diesjährige Spielzeit überschaut, so kann man im großen und ganzen mit den Leistungen zufrieden sein. Aus der Reihe der aufgeführten Werke heben sich zwei Tannhäuservorstellungen mit verstärktem Chore und die „Walküre“ heraus, letztere mit Selma van Scheidt als Brünnhilde. Außerdem sind zu nennen: „Carmen“, „Figaros Hochzeit“ und eine besonders gelungene Aufführung der „Jüdin“, in der Charlotte Vogel die Titelrolle in vollendeter Weise verkörperte. Als Neuheit für Sondershausen brachte Direktor Heydecker Thuilles „Lobetanz“ unter Schmidt-Bresten. Die reizende Märchenoper machte tiefen Eindruck. Ihre eigenartige Harmonik und originelle Erfindung verleihen ihr unbedingt Dauerwerte. Kapellmeister Wöllner brachte zum Schluß der Spielzeit eine recht gute Aufführung der „Lustigen Weiber“ (mit Anna Zalewsky und Lisa Görke) zustande.

Stuttgart In der Oper kam anfangs des Monats Mai die dreiaktige Oper „Die Barbarina“ von Otto Neitzel zur Aufführung. Ein Erfolg war es leider nicht. Die gefälligen Einzelheiten machen es eben nicht aus, der Komponist Neitzel sei nicht unterschätzt, wir haben sein Werk ob seiner vokalen und instrumentalen reizvollen Stellen in angenehmer Erinnerung, aber diese Sympathie wird das Schicksal der Barbarina nicht ändern, denn ihr fehlt, von vornherein in der Anlage des Textbuches begründet, die Bühnenwirksamkeit. Eine scharfe Charakterisierung der Personen läßt sich vermissen, und gerade die Person, von deren Verhalten alle Vorgänge der Oper abhängen, Friedrich II., erscheint als stumme Figur. Die Maifestspiele brachten u. a. den neueinstudierten „Falstaff“ von Verdi. Die geistvolle Komödie, lebendig dargestellt und namentlich in der Titelpartie durch Albin Swoboda sehr gut besetzt, regte das Interesse der Besucher lebhaft an, wenn sie auch, wozu sie ja viel zu sehr von „zugkräftigen“ Stücken sich abhebt, zu mehr als gewöhnlichem Beifall nicht aufforderte. Der Aushilfskrafttätigkeit Kapellmeisters Richard l'Arronge verdanken wir außer dem Falstaff noch andere wohlgelungene Abende. Paul Drach dirigierte mit Erfolg den Ring. Es war dies die dritte Aufführung des Zyklus. Ob unser Publikum nicht etwas verwöhnt und übersättigt wird? Fast ist es zu fürchten. Früher wäre jeder Tristan ausverkauft gewesen, und die Abonnenten hätten nicht erst sich verpflichten müssen, eine Ringvorstellung abzusitzen. Was ist die Lehre daraus? Wir denken, eine geringe Einschränkung des Opernbetriebs in der stilleren Zeit des Frühjahrs käme allen zugute, dem Personale, der Kasse und nicht zuletzt — der Kunst. Ein Theater ist doch keine Maschine, und die Künstler sind es erst recht nicht.

Alexander Eisenmann

Wien Mit „Parsifal“ ist die kaiserliche Hofoper am 22. Juni geschlossen worden; ihre Wiedereröffnung erfolgt erst in der zweiten Hälfte des August. Ein Rückblick auf die verflossene Saison ergibt, daß 60 verschiedene Werke zur Aufführung gelangten, darunter 12 Ballette und 4 Opernnovitäten, nämlich „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“ (Puccini) (seit 24. Oktober 29 mal), „Parsifal“ (seit 14. Januar 27 mal), die kleine Blüette „Tante schläft“ (einmal und nicht wieder!), „Notre-Dame“ (Franz Schmidt) nach der Uraufführung am 1. April noch 13 mal). Außerdem neu einstudiert zum Verdi-Zyklus „Hernani“ und „Othello“, weiter „Werther“, „Lucia di Lammermoor“, Hugo Wolfs „Corregidor“ und — von R. Strauß selbst dirigiert — „Elektra“. In der nächsten Saison gedenkt Direktor Gregor folgende Novitäten zur Aufführung zu bringen: Am 4. Oktober (als des Kaisers Namensfest der offizielle Novitätentag der Hofoper): Weingartners „Kain und Abel“, worauf anschließend ein neues Ballett von Raoul Mader und H. Regel „Wiener Legende“; in der ersten Novemberwoche Schillings „Mona Lisa“, Mitte Dezember H. Pfitzners „Der arme Heinrich“. Mitte Januar soll der „Fliegende Holländer“ neu inszeniert vor dem Publikum erscheinen. Auch Neueinstudierungen von „Manon“ und „Die Nachtwandlerin“, beide mit Frau Halban-Kurz und Herrn Piccaver in den Hauptrollen, sind geplant. Das weitere Novitätenprogramm für die zweite Hälfte der kommenden Saison gedenkt Direktor Gregor erst nach der Rückkehr von seinen demnächst anzutretenden Londoner und Pariser Reisen endgültig festzustellen.

Th. H.

Konzerte

Berlin Des Reiches Hauptstadt scheint jeden Sommer mit schwedischen Gesangskonzerten beglückt zu werden. Im vorigen Jahre war jener Männerchor da, der seine Mitglieder unter dem stolzen Namen „Orpheus Söhne“ vereinigt, aber nichts Besseres und Schlechteres leistet als unsere größeren heimischen Vereine, und diesmal der Olympiachor, eine Schar von 100 Sängern aller Stände, die aus dem 4400 Mann starken Chore ausgewählt wurden, der 1912 die sogenannten Olympischen Spiele in Stockholm mit Vokalmusik auszustatten hatte. Die hiesigen Leistungen erneuten den alten Eindruck: so was können wir in Deutschland auch. Das Stimmenmaterial und seine Schulung ist gut, der Vortrag klangschön und sorgsam durchgearbeitet, die Beherrschung des Stoffes so sicher, daß alles auswendig gesungen werden konnte. Das ist umso anerkennenswerter, als der Dirigent ein Laie war, ein städtischer Ingenieur namens Holtquist. Mustergültig kann die Auswahl des Programmes genannt werden, da sie auf natürliche, echte Musik mit ungezwungener Melodie und Harmonie ausging, also auf Sangbarkeit, um welche sich sonst die modernen Komponisten den Teufel zu scheren pflegen. Die Namen Lindblad, Berger, Wennerberg, Palmgren, Svedbom, Körling, Södermann und Bellmann lernte man da als rühmlichst emanzipiert erkennen. Als Solosänger traten der Tenorist Hybinette und der Baritonist Wallgren mit Erfolg auf. Sonst wird der Sommerfaden des Berliner Konzertlebens jetzt hauptsächlich durch die Kirchenkonzerte sowie die Veranstaltungen des Blüthnerschen und des Philharmonischen Orchesters gesponnen. Zu den philharmonischen Konzerten, die im städtischen Auftrage stattfinden, gingen mir Einladung und Generalprogramm zu. Letzteres zeigt den zehn Abende umfassenden ersten Zyklus in zwei Hälften gespalten, deren eine, bereits am 15. Juni absolvierte, dem spezifischen Sinfoniekonzerte gewidmet ist. Es wurde am 11. Juni jener Beethoven-Abend wiederholt, mit welchem die Wintersaison schloß (Chorfantasie, Meeresstille und glückliche Fahrt, neunte Sinfonie) und auch diesmal ein Andrang des Publikums erreicht wurde, der selbst die Neue Welt, den größten Konzertsaal Berlins, als viel zu klein zeigte. Und doch soll er über 3000 Personen fassen können! Weiterhin kamen noch Beethovens A dur-Sinfonie, eine in G dur (Nr. 13) von Haydn und die sechste

beantw: Paris am 17ten Junius 1780 – Wien den 30 May 1780

Werthester freundt!

Ich bitte sehr umb vergebung, wan ich sie so plage mit dem H: Mathon,
sie könen ihme zu gleich sagen, er solle die Opera Narcisse stechen lassen,
wie sie ist corrigiert worden, die Music wird zwar nicht besser, aber die piece
viel regulerer. Die Opera hat viel verlohren an H: Berton ich bedaure ihn.
Ich wünschte das einmahl einer köme der mich ablösete, und dem publicum
mit seiner Music gefallen möchte, damit man mich mit ruhe liesse,
dan ich kan alle die calaunereyen so ich mit Narcisse von freunden, und
feinden habe anhören müssen, und die Pillen so ich geschluckt habe, noch
nicht vergessen, dan die H: franzosen können noch nicht eine Musicalische
Eglogue von einem Poëm Epique unterscheiden. Ich überschicke die
Correction des Narcisses dem H: Bailly du Roullet, welche bitte ihm zu über=
=senden. Dem Mr: Rousseau, und alle gutte freunden lasse ich viel schönes
sagen, dem Mr Abbé Pezzana werde nicht ermanglen zu schreiben, wann
sich etwas wegen der Iphigenie ereignen solte; mich freüet es, das die
lied so ich geschrieben, des H: botschafters beyfall erhalten haben.
Meine empfehlung an H: v Blumendorff, und Janson, ich hab ihm geschrieben
aber den brieff auf fauborg St: Germain addressirt, weiln ich seine wohnung
nicht weis, er soll den brieff suchen, und beantworten, und mir seine addresse
schreiben, wir befinden uns wohl auf, und meine gantze Societät, und
alle seine gutte freunde, wie auch Mme gluck, und ich, lassen ihm viel
schönes sagen. Adieu werthester freundt! schreiben sie mir bald was Neües
ich bin ganz der Ihrige gluck

beant: Paris den 30 mai 1781.

Wien den 1 Maij 1781

Werthester freündt!

Ich kan ihnen noch keine Nachricht von meiner wieder hergestellten gesundtheit geben, ich müss schon gedült haben biss die gütte witterung wird ankomen, alsdan hoffe ich mich in meinen gantz wiederumb zu erhollen, und weillen ich seit langer zeit in stäter inaction gelebt habe, so wird wohl auch die Iphigenie in Tauris, welche ehestens soll vorgestellet werden, mich wiederumb in bewegung setzen, und mir das geblüte rege machen, indessen bin ich ihnen, und allen meinen freinden welche antheil an meiner gesundtheit nehmen, höchstens verbunden. So will man denn alle meine Opern bis zum Eckel vorstellen, auf das sie auf die letzt der gantzen Welt müssen unerträglich vorkomen? dieses ist noch das einzige und beste mittel die Italiänische Music in Paris zu établiren, gratuliren wir also denen Herren franckmännern darzu, ich danke gott, das ich von ihnen einmahl erlösset bin. Aus denen briefen des H: Bailly hab ich geme=rckt, das er sich nicht recht wohl befindet, weillen er so, wie ich, mit zitternder handt schreibet, seiner geselschafft wäre mir recht höchst nötig. Mde Gluck, welche ihnen alles schönes sagen lässt, ist unträstlich, das sie ihr die Nachtlicht=er nicht geschickt haben, vergessen sie umb alles in der Welt nicht darauf. Unser Empfehlung an alle unsere freünde. Ich embrassire sie von hertzen

Gluck

(pathetische) von Tschaikowsky dran. Das Eröffnungskonzert war der unvermeidliche „Wagner-Abend". Liszt erschien mit seinen Préludes, Mendelssohn mit der Musik zum Sommernachtstraum usw. Über die Ausführung wären nur die alten lobenden Phrasen zu wiederholen, doch sei wenigstens der vortrefflichen Solisten dieser Konzerte gedacht: Konzertmeisters Thornberg, der das H moll-Violinkonzert von Saint-Saëns spielte, seines Kollegen Persinger mit dem D moll-Konzert von Vieuxtemps und des Flötenvirtuosen Harzer, der ein Konzert meines einstigen Kollegen an der Großherzogl. Sächs. Musikschule in Weimar, des sehr hervorragend gewesenen Flötisten Winkler blies. Ich vermisse auch hier wieder die so wünschenswerte Neubelebung der klassischen Literatur und eine größere Vielseitigkeit: ein Klarinettenkonzert von Weber, ein Hornkonzert von Mozart, das Harfenkonzert von Reinecke und so viele andere Werke, die nicht nur lebensfähig, sondern auch in ihrem Notenmaterial leicht erreichbar sind, sollten denn doch nicht zur Verwesung in den Bibliotheken verurteilt sein. Dasselbe gilt von Ouvertüre und Sinfonie. Wem fällt es noch ein, die schöne Ouvertüre zu Spohrs Jessonda oder zu Griepenkerls Robespierre von Henry Litolff, ein geradezu klassisches Werk, zu spielen? Selbst Gades Hochland und Ossian sind verschwunden. Und in der sinfonischen Kunst scheinen sogar Werke wie Raffs Lenore und Waldsinfonie schon unter das alte Eisen geworfen zu sein. Das muß anders werden. Diese Werke — ich meine die der nachbeethovenschen Zeit — wären zunächst neu zu beleben, ehe man musikhistorische Experimente mit den alten Schmökern der vorhaydnschen oder gar vorbachschen Periode macht. Von den Kirchenkonzerten nun, die unsere Organisten in regelmäßigen Folgen veranstalten oder auch von Amts wegen veranstalten müssen, besuchte ich zwei. Das eine gab am 14. Juni Leopold Behrends in der Kapelle der Kgl. Charité. Er ist einer unserer feinsinnigsten Spieler und besten Musiker. Diesmal führte er ausschließlich Händel und Bach auf. Von Händel kam als Hauptstück ein Concerto grosso in B dur für Oboe, Streichorchester mit Continuo (Cembalo) und Orgel dran, in dem Kgl. Kammermusiker Gottfried Schreiber die Oboenstimme mit Erfolg blies, und von Bach die Kantate „Mein Herze" für Sopran, Oboe, Streichorchester und Orgel, wo Frau Maria Horn-Behrends in der Singstimme ebenso gut abschnitt. Dieses Werk war auch vom Konzertgeber selber bearbeitet worden, eine Aufgabe, für die selbiger schon bei früheren Gelegenheiten besonderes Geschick bewies. Das andere Konzert gab Walter Fischer in seiner Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche — ein echt preußisch komplizierter Name, wie man sieht. Hier war Philipp Rüfers Orgelsonate das „aktuelle" Werk, die erste Berliner Konzerthuldigung zum besagten 70. Geburtstage des Komponisten. Das dreisätzige Stück steht jedem kontrapunktierenden „Organistenzwirn" fern; es wirkte groß und eindringlich. Der erste Satz enthält dramatische Akzente und Gegensätze, aber auch ein Fugato, dessen natürlicher Fluß klassische Höhen zeigt; im zweiten weben einfache Melodien auf und ab; der letzte hat seinen Höhepunkt in einer groß und wirklich empfundenen Meisterfuge, die sich gewaltig steigert und auch einen prachtvoll angelegten, lapidaren Orgelpunkt einschließt. Walter Fischer, der mit diesem Konzerte Schluß machte und das nächste erst am 4. September gibt, zeigte in dem Werke seine volle Meisterschaft, hatte aber im Andante con moto vielleicht das moto etwas zu sehr unterstrichen. Von den andern Mitwirkenden sei Frl. Gudrun Havsteen erwähnt, eine Altistin mit großer und wohllautender, in Höhe wie Tiefe gleich ausgiebiger Stimme und guter Durchbildung. Sie sang Stücke von Beethoven und Mendelssohn.

Bruno Schrader

Bremen Im 11. Philharmonischen Konzert gelangte das „Festliche Präludium", welches R. Strauß zur Einweihung des Wiener Konzerthauses komponiert hat, zur hiesigen Erstaufführung. Das für ganz große Verhältnisse berechnete Werk vermochte hier keine besondere Wirkung zu erzielen: die Häufung der Klangeffekte, die unvermittelte Nebeneinanderstellung von heterogenen Harmonien und die jedes Mitempfinden erdrückenden Massenwirkungen der Instrumente ließen kein anderes Gefühl aufkommen als dieses: Viel Lärm um nichts. Vielleicht, daß bei etwas ruhigerer Temponahme die einzelnen Partien besser zur Geltung gekommen wären.

Den zweiten Teil des Konzertes bildete R. Strauß' „Symphonia domestica", von Herrn Prof. Wendel auch etwas unruhig dirigiert, so daß der behagliche Humor, der das Ganze durchweht, nicht zum vollen Ausdruck kam.

Wenn zwischen beiden Werken Spohrs 9. Violinkonzert einen vollen Erfolg davontrug, so verdankte es dies nicht nur den ihm innewohnenden musikalischen Vorzügen, sondern vor allem auch der unübertrefflichen Wiedergabe durch Herrn Prof. Willy Heß, der sich, wie schon im vorigen Winter, als einer der bedeutendsten Beherrscher seines Instrumentes erwies.

Im 12. Philharmonischen Konzert bildete, nachdem die Ouvertüre zu Coriolan vorangegangen war, Beethovens „Neunte" den Beschluß. Damit hatte man zu einem alten, im vorigen Jahre einmal durchbrochenen Brauche zurückgegriffen. Die Frische, mit der die Königin aller Sinfonien gespielt wurde, ließ nichts davon erkennen, daß für Dirigent und Orchester eine arbeitsreiche Saison voraufgegangen war. Auch der Philharmonische Chor zeichnete sich durch wackeres Zugreifen und frischen Stimmenklang aus. Das Soloquartett war durch die Damen Aaltje Noordewier-Reddingins (Sopran) und Maria Philippi (Alt) und die Herren Leonor Engelhardt (Tenor) und L. v. Raatz-Brockmann (Baß) vortrefflich besetzt. Als willkommene Gaben wurden zwischen beiden Orchesterwerken die beiden Sopranarien aus „Sieg der Zeit und Wahrheit" von Händel und aus „Idomeneo" von Mozart mit Beifall aufgenommen.

Die Reihe der Kammermusikabende der Philharmonischen Gesellschaft fand durch den fünften dieser Abende einen schönen Abschluß, an dem zwei bekannte, doch immer gern gehörte Werke, das Schubertsche A moll-Streichquartett Op. 29 und Dvořáks Klavierquintett Op. 81 (A dur) von unseren Kammermusikern, den Herren Metz, Plate, van der Bruyn und Ettelt, sowie Herrn Prof. Bromberger (Klavier) ausgeführt wurden, und zwar in einer Weise, daß man in jeder Beziehung voll befriedigt sein konnte.

Der Bremer Lehrergesangverein gab sein zweites dieswinterliches Konzert am 22. Dezember im großen Saale des Künstlervereins, der wieder voll besetzt war. Die Darbietungen des Chores unter Herrn Prof. Wendels Leitung standen auf der gewohnten Höhe. Das Programm enthielt außer schon früher gebrachten eine ganze Reihe von neu einstudierten Gesängen, das einen Text von J. Fr. Ahrens so sinnig und fein illustrierende „Echo" von O. Taubmann, eine Komposition von Prof. Wendel: „Kaiser Karl in der Johannisnacht", in welcher in bezug auf Tonmalerei alles nur Menschenmögliche geleistet wird und durch raffinierte Verwendung der Stimmen fast orchestrale Wirkungen erzielt werden, das alte Volkslied: „Als die Preußen marschierten vor Prag" in der Bearbeitung von J. Schwartz und zum Schluß eine dem Bremer Lehrergesangverein und seinem Dirigenten gewidmete äußerst schwungvolle und frische Komposition von Hugo Kaun: „Drauf und dran". Als Solist wirkte Herr Valentin Ludwig (Tenor) aus Berlin mit. Er bot eine interessante Auswahl von Balladen und Liedern, auch von seltener gehörten, und entledigte sich, von Herrn Julius Schlotke geschickt begleitet, seiner vielseitigen Aufgabe mit viel Eifer und Geschick.

Am 26. Januar folgte ein Liederabend im vollbesetzten großen Saale der Union unter Leitung des zweiten Dirigenten Herrn Musikdirektor Fr. Hartmann. Der erste Teil brachte das Graduale „Gnädig und barmherzig" von Grell in der Bearbeitung von Ferd. Schulz, eine musikalische Perle älterer Art, auch in der Ausführung wohl die beste Leistung des Abends, und ein ganz modern gehaltenes, höchst reizvolles „Ablösung" von Hutter. Der zweite Teil trug einen mehr volkstümlichen Charakter. „Warnung" und „Leiermann" in der v. Othegravenschen Bearbeitung wurde mit großem Beifall aufgenommen. Zur erstmaligen Aufführung gelangte Kirchners anmutiges, wenn auch reichlich sentimentales „Beim Holderstrauch", zur ersten Aufführung im Verein Schwalms ganz

ansprechendes „Gretula". Des Dirigenten trinkseliges „Beim Wein" erzielte besonderen Beifall. Als solistische Gaben bot Herr Julius Schlotke mit bekannter Künstlerschaft die Adur-Polonaise und den Asdur-Walzer von Chopin und die Rigoletto-Paraphrase von Liszt.

Das Orchesterkonzert im großen Saale des Künstlervereins am 23. März wurde von Herrn Kapellmeister Walter Lutze vom Bremer Stadttheater, einem der Bewerber um die Stelle des ersten Dirigenten, geleitet, und zwar mit vollem Erfolge. Schon die vom Philharmonischen Orchester gespielte Rienzi-Ouvertüre wurde beifällig aufgenommen. Der Beifall steigerte sich noch bei den nachfolgenden Darbietungen der Sänger, die offensichtlich mit besonderer Bereitwilligkeit den Absichten des jugendlichen Leiters folgten. Gernsheims „Wächterlied" und der Matrosenchor aus dem „Fliegenden Holländer" erfuhren eine schwungvolle Wiedergabe, so daß der Matrosenchor wiederholt werden mußte. Wendels interessante, großartig aufgebaute und brillant orchestrierte Komposition „Das Reich des Gesanges" verschaffte dem Komponisten und bisherigen Leiter des Chores eine besondere Ehrung. Das Hauptwerk des Abends bildete Max Bruchs Op. 23 „Frithjof, Szenen aus der Frithjofsage", das, vom Verein schon früher gesungen, auch diesmal in der Wiedergabe seine Wirkung nicht verfehlte. Die sehr dankbaren Solopartien wurden ausgeführt von Frau Milli Lange-Wipfler, die leider durch Indisposition an der vollen Entfaltung ihrer Gesangskunst gehindert war, und von Herrn Adolf Permann vom Bremer Stadttheater, der in jeder Hinsicht vortrefflich war.

Der Künstlerverein und der Kaufmännische Verein Union boten auch im letzten Winter ihren Mitgliedern eine Fülle künstlerischer Genüsse. Es ist zu bemerken, daß diese Darbietungen in steigendem Maße von einheimischen Kräften bestritten werden. Aber auch auswärtige Künstler und Künstlerinnen werden dazu herangezogen. Dabei kann es vorkommen, daß dem Publikum ganz besondere Überraschungen bereitet werden. Von einer solchen sei kurz berichtet. In einem von Herrn Prof. Bromberger veranstalteten Solistenabende in der Union trat zum ersten Male eine jugendliche Sängerin vor eine breitere Öffentlichkeit, Frl. Hedwig Rode aus Osnabrück. Eine überaus klangvolle Altstimme, feines musikalisches Empfinden, vielseitige, offenbar auf natürlicher Beanlagung beruhende Vortragskunst, Gaben, die alle schon zu beachtenswerter Reife ausgebildet sind, riefen gleich bei dem Vortrage des „Morir voglio" von Astorga den Eindruck hervor, daß man hier eine werdende Künstlerin allerersten Ranges vor sich habe, ein Eindruck, der durch das Anhören der Lieder von Schubert, Brahms und Strauß nur noch verstärkt wurde.

Der Goethe-Bund bot seinen Mitgliedern in diesem Winter 5 Konzerte des Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Prof. Wendel und 3 Kammermusikabende des Quartetts der Philharmonischen Gesellschaft unter Mitwirkung von Herrn Julius Schlotke (Klavier). Damit wurde auch den Minderbemittelten in weitgehendster Weise Gelegenheit gegeben, die hervorragendsten Werke der klassischen und modernen Musik in musterhafter Ausführung kennen zu lernen.

Neben den größeren Veranstaltungen, die jedesmal mit einem umfangreichen, zum Teil ständigen Zuhörerkreis rechnen konnten, durch die aber das musikalische Bedürfnis der weiteren Kreise unserer Stadt im allgemeinen ausreichend befriedigt wurde, fanden auch in der letzten Saison wieder eine solche Menge von besonderen Veranstaltungen statt, daß es nicht zu verwundern war, wenn der Besuch nicht immer deren Bedeutung entsprach. Leider ist es dem Berichterstatter auch nicht möglich gewesen, alles Gebotene zu hören, so daß sein Bericht einfach aus diesem Grunde unvollständig bleiben muß. Zunächst die Konzerte unserer einheimischen Künstler! Herr Adolf Metz, der 1. Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters und Primgeiger des Kammermusikquartetts, befestigte seinen Ruf als der eines bedeutenden Solospielers durch die strahlende Wiedergabe der Gmoll-Sonate von Tartini, des Dmoll-Konzertes von Vieuxtemps und einer Reihe kleinerer Sachen. Mit einer vollendeten Technik verbindet sich bei ihm eine edle, leichte Tongebung und ein durchgeistigter Vortrag. Herr Julius Schlotke, der auch mit der Chopinschen Fmoll-Sinfonie aufwartete, war ihm ein williger Begleiter.

Ein Liederabend seiner Gattin, Frau Maria Tamarina-Metz, erhielt seine besondere Bedeutung dadurch, daß Herr Prof. Wendel die Begleitung übernommen hatte. Mit seiner Hilfe gestaltete die Künstlerin jedes ihrer Lieder — sie hatte eine sorgfältige Auswahl aus alten italienischen Komponisten, aus Beethoven, Brahms und ihren russischen Landsleuten Tschaikowsky, Tscherepnin, Rachmaninow und A. Rubinstein getroffen — zu einem entzückenden Kunstwerk. Alle Vorzüge ihrer Gesangskunst traten dabei aufs beste in die Erscheinung.

Das Ehepaar Milli und Gustav A. Lange-Wipfler, von Herrn Kapellmeister Lutze feinfühlig begleitet, errang sich mit Einzelliedern von Liszt, Brahms, Drechsler und Sinding (Frau Lange-Wipfler), Schubert, Liszt, Tschaikowsky und Grieg (Herr Lange-Wipfler) sowie mit Duetten von Dvořák, Schumann, Sinding u. a. wohlverdienten Erfolg.

Herr Hans Timmermann gab, von Herrn H. Heinemann begleitet, seinen ersten Liederabend. Die Stimme ist gut geschult, voluminös und wohlklingend, nur reichlich schwer. Hinsichtlich des Vortrages gelang noch nicht alles gleich gut. Daß der Künstler hohen Zielen nachstrebt, bewies sein Programm: Schuberts „Wanderer" u. a., H. Wolfs „Michelangelo-Lieder", „Fußreise" u. a., Brahms „Vier ernste Gesänge".

Unser Bühnenstern Herr Alois Hadwiger gab im großen Saale des Künstlervereins ein Konzert zusammen mit seiner Schwägerin Frau Paula Werner-Jensen. Diese erwies sich als eine sehr sympathische Sängerin, nicht in irgendeiner Richtung überragend, aber doch eine Künstlerin, die mit ihrer prachtvollen Altstimme den hohen Aufgaben, die sie sich gestellt hatte, wohl gerecht wurde. Den Höhepunkt bildete Schuberts „Allmacht" und drei prachtvolle Gesänge von Arnold Mendelssohn. Mit Herrn Hadwiger vereinigte sie sich zu einer vollendeten Wiedergabe der von Brahms in dramatischer Form behandelten Edward-Ballade. Herr Hadwiger sang von Beethoven den Liederkreis „An die ferne Geliebte", wobei sich aber doch zeigte, daß der Bühnensänger sich hier nicht auf seinem eigentlichen Gebiete befand. Viel größeren Erfolg errang er mit dem Gebet aus „Rienzi". Herr Kapellmeister Kun führte mit feinem Geschmack die Begleitung aus.

Fräulein Charlotte Kalkmann gab einen Liederabend mit einem reichhaltigen und in mancher Beziehung interessanten Programm, namentlich hinsichtlich der Begleitung. Auf zwei Schubert-Lieder folgten vier altschottische Lieder, von Beethoven mit Begleitung von Klavier, Violine, Cello gesetzt, zwei Lieder von Brahms („Gestillte Sehnsucht" und „Geistliches Wiegenlied") mit Klavier und Bratsche, „Abenddämmerung" von Schillings und „Seliges Sterben" von Fritz Fleck, mit Klavier und Violine, zwei Lieder aus „Jungbrunnen" von Kohn mit Klavier, Violine und Cello, zwei Sätze aus Scheinpflugs „Worpswede" mit Klavier, Violine und engl. Horn. Den Schluß machten die Zigeunerlieder von Brahms. Durch ein solches Programm wie durch die Vorzüge einer gesunden, frischen Stimme und eines seelenvollen, fein durchgearbeiteten, von aller Geziertheit freien Vortrages wußte die Künstlerin bis zum Schluß die zahlreichen Zuhörer zu fesseln. In die Begleitung teilten sich mit bestem Erfolge die Herren Schlotke (Klavier), Konzertmeister Plate (Violine und Bratsche), Uttner (Cello) und Schmiedecke (engl. Horn).

Unter den Veranstaltungen auswärtiger Künstler sei zuerst eines Noren-Abends gedacht, der dazu bestimmt war, für den Komponisten Heinrich Gottlieb Noren Interesse zu erwecken, der aber leider nicht die gebührende Beachtung gefunden hatte. Die beiden von ihm vorgeführten Werke, die Amoll-Sonate Op. 33 für Violine und Klavier und das Dmoll-Trio Op. 28 erweckten eine nicht geringe Vorstellung von dem Können des Verfassers, nicht nur von seiner sicheren Beherrschung der musikalischen Mittel, sondern auch von eigenartiger Erfindung und geschickter Ausgestaltung der musikalischen Gedanken, so daß beide Werke dem anwesenden Komponisten lebhaften

Beifall eintrugen, von dem ein guter Teil den Ausführenden zufiel, der hervorragenden Pianistin Ella Jonas-Strikhausen, dem Vertreter der Geige Herrn Louis van Laar und des Violoncello Herrn Marix Loevensohn. Nicht den gleichen Erfolg erzielten die Gesänge, mit denen die Gattin des Komponisten, die Sopranistin Signe Noren-Giertsen, die Zuhörer bekannt machte. Das war nicht Schuld der Sängerin, die vielmehr durch Stimme und Vortrag voll befriedigte, sondern der Gesänge selbst, die vielfach einer gesunden Melodik entbehren und in denen nicht der Ton getroffen ist, der unmittelbar zum Herzen spricht. Am besten gefielen noch die beiden letzten Nummern: „Blühen" und „Nun faß ich dich, Glück".

Einem Komponisten und seinem Werke galt im wesentlichen auch das Konzert von Otto Vrieslander. Dieser junge, kraftvolle Künstler stellte sich einmal als Klaviervirtuose vor. Er spielte eine Sonate in C dur von Philipp Emanuel Bach, dem jetzt sehr in den Hintergrund gedrängten Schöpfer des neuklassischen Stiles, den wieder zur Anerkennung zu bringen Vrieslander sich zur Aufgabe gestellt hat, sowie Tänze von Schubert, beides mit so stark hervortretender persönlicher Eigenart, daß man im Zweifel sein konnte, ob nicht eine derartige Maskierung der von anderen geschaffenen Gestalten als eine grobe Stilwidrigkeit anzusehen sei; dennoch vervollständigten diese Darbietungen das Bild dieser durchaus selbständigen Künstlernatur. Seine Eigenart trat aber ganz besonders hervor in den von ihm komponierten und auch von ihm selbst meisterhaft begleiteten Liedern, für die er in Frau Roth-Hey eine stimmbegabte und verständnisvolle Interpretin gefunden hatte. Die Texte zu den Liedern waren teils aus „Des Knaben Wunderhorn", teils aus dem „Pierrot lunaire" des Belgiers Giraud (in der Übertragung von Hartleben) entnommen. Während seine Melodien in den ersteren volksliedartige Ansätze zeigen, haben die übergeistreichen Verse Girauds ihn zu ganz seltsamen Klangkombinationen angeregt. Seine Lieder stellen nicht nur an die Ausführenden, sondern auch an die Aufnehmenden die allergrößten Anforderungen. Aber es ließ sich beobachten, daß sie die Zuhörer allmählich ganz in ihren Bann zogen, so daß ihnen ein voller Erfolg beschieden war.

Unter den Klavierabenden war derjenige von Frédéric Lamond wohl der bedeutendste. In höchster Vollendung spielte der Künstler Schumanns große C dur-Fantasie und von Beethoven das G dur-Rondo, 6 Bagatellen und die Sonaten Es dur und Appassionata.

Auch der hier stets gern gesehene Télémaque Lambrino erzielte nicht nur einen vollen Saal, sondern auch mit einem gut gewählten und wie immer meisterhaft durchgeführten Programm (Brahms: Sonate F moll, Schumann: Sinfonische Etüden, Chopin: Scherzo H moll, Nocturne G dur, Ballade G moll, Liszt: Au bord d'une source, Gnomenreigen, Schubert-Tausig: Marche militaire) einen vollen Erfolg.

Wesley Weyman zeigte sich als ein begabter Pianist, der eine Sonate in D dur von Mozart klar herausbrachte und Liszt (Franziskus-Legenden, Petrarca-Sonett, Dante-Fantasie) genügte, während in den vier Balladen von Chopin technisch nicht alles gelang und Wärme der Empfindung vermißt wurde.

Sandor Vas hatte einen unzweifelhaften Erfolg. Er spielte mit technischer Vollendung, mit Temperament und feinem Verständnis die französische Suite von Bach, die G dur-Sonate von Schubert, Impromptu in Fis dur und Scherzo in E dur von Chopin und kleinere spanische Kompositionen.

Der Russe Ossip Gabrilowitsch, wohl einer der hervorragendsten unter den jüngeren Klaviervirtuosen, gab hier ein Konzert zusammen mit seiner Gattin Klara Gabrilowitsch. Er spielte Beethovens A dur-Sonate in etwas eigenartiger Auffassung, Schumanns G moll-Sonate und 12 Präludien von Chopin in solcher Vollendung, daß der Beifall des Publikums über jedes gewohnte Maß hinausging. Seine Gattin, mit einem Mezzosopran von überraschender Schönheit und Fülle ausgestattet, zeigte sich in den von ihr vorgetragenen Liedern von Brahms, Schubert, Schumann und in altitalienischen Gesängen als eine Sängerin von guter Schulung und hervorragender Künstlerschaft. Kein Wunder, wenn auch ihre Darbietungen mit lebhaftestem Beifall entgegengenommen wurden.

Von den Meistern des Violinspiels kam auch in diesem Winter Prof. Willy Burmester zu uns. Leider hatte ich nicht Gelegenheit, ihn zu hören. Zwei Konzerte gab Herr Albert Spalding. In den Programmen beider Abende betonte er hauptsächlich das Virtuosenhafte, zeigte sich aber nicht nur als ein in technischer Beziehung vollendeter Geiger, sondern bewies auch feines Verständnis für die Eigenart jedes einzelnen der von ihm zum Vortrage gewählten Stücke. Mit einem Prélude und einem Scherzo Giocoso trat er auch als Komponist auf. Herr André Benoist begleitete sehr geschickt.

Unter den modernen Liedersängerinnen nimmt Valborg Svärdström eine besondere Stellung ein durch die vollendete Beherrschung aller Mittel des Gesanges und des Vortrages. Nach längerer Abwesenheit gab sie hier im Februar einen Liederabend mit einem recht abwechslungsreichen Programm. Verdi, Loewe, Brahms, Alfvén, Sjogren, Kjerulf, Grieg, H. Wolf und Rich. Strauß lieferten ihr die Gaben, an denen sie alle Vorzüge ihrer Stimme und ihres Vortrages ins helle Licht rücken konnte. Herr Julius Schlotke begleitete mit geschickter Anpassung an die Sängerin.

In Frl. Helene Schütz stellte sich eine begabte junge Sängerin vor. Sie sang Lieder von Schubert, Brahms und mehreren Modernen. Dabei zeigte sie sich im Besitze einer klangvollen, gut durchgebildeten Stimme und einer guten musikalischen Auffassungsgabe. Ihr Vortrag zeichnete sich durch Vornehmheit aus, würde aber durch eine größere Wärme der Empfindung noch gewinnen. Die Begleitung von Frl. Helene Praetorius war technisch einwandfrei und paßte sich dem Gesange verständnisvoll an.

Frl. Margarete Fritt hatte mit ihrem Liederabend nur mäßigen Erfolg. Ihre Altstimme läßt gute Schulung erkennen, doch fehlt ihr in den höheren Lagen jede Frische und Kraft. Die Art des Vortrages war annehmbar bei den italienischen Arien und den zierlichen Volksliedern, sonst reichten Temperament und Gestaltungskraft nicht aus. Dies gilt besonders für die geistlichen Arien von Joh. Seb. Bach, bei denen Herr Konzertmeister Otto Hagel die obligate Violine spielte. Die Klavierbegleitung durch Herrn Hofkapellmeister Rich. Hagel war zwar korrekt und gewandt, doch reichlich kühl. Die Zuhörer wurden bei den Darbietungen des Abends nicht warm.

Herr Kammersänger Ludwig Heß gab einen Liederabend, für welchen Herr Prof. Wendel die Begleitung der Lieder übernommen hatte und mit schönstem Gelingen durchführte. Herr Heß steht stimmlich nicht mehr ganz auf der Höhe, aber, was ihm in dieser Hinsicht abgeht, ersetzt er reichlich durch die durchgeistigte und wirkungsvolle Art des Vortrages, der jedes Lied zu einem Kunstwerk gestaltet. Er sang Lieder von Schubert, Schumann, H. Wolf und Brahms, „Hidolgo" von Schumann mit solchem Erfolge, daß eine Wiederholung nötig wurde.

Ludwig Wüllner, dem L. Heß in der Art des Vortrages nahe steht, hatte diesmal auf einen Liederabend verzichtet und an dessen Stelle einen Vortragsabend gesetzt, ohne daß man eigentlich den Unterschied allzu stark gefühlt hätte. Denn bei Wüllner ist stets der Vortrag das Wesentliche des Liedes gewesen, und sein Vortrag ist noch heute für das Ohr Musik. Sein reichhaltiges Programm umfaßte Goethe, Schiller und Gottfried Keller.

Das leichtere Genre künstlerischer Darbietungen kam in diesem Winter hier nicht zu kurz. Lieselott und Konrad Berner boten Lieder zur Gitarre, mit Viola d'amour und Violine und Soli für Violine und Viola d'amour in bunter Abwechslung und ernteten damit viel Beifall. Frl. Tilly Else Pieschel sang, von Herrn Julius Schlotke auf dem Flügel begleitet, Kinderlieder und darnach ältere Volkslieder unbekannter Herkunft, die sie selbst auf der Laute begleitete. Dr. Henrik von Fiuren-Dahl sang, von seiner Gattin am Flügel begleitet, eine Reihe von ernsten und heiteren Liedern, von denen die alten skandinavischen Volkslieder die wertvollsten waren, mit wohlklingender Baritonstimme, frischem Humor und feinem Empfinden.

Zum Schluß sei zweier Tanzabende von Gertrud Leistikow Erwähnung getan. Sie ist eine echte Vertreterin der modernen Tanzkunst, die es sich zum Ziele setzt, jeden musikalischen Gedanken in Körperbewegung umzusetzen. Unterstützt von einem elastischen Körper und einem äußerst feinen musikalischen Gefühle, wozu als äußere Faktoren eigenartige Kostüme und Beleuchtungseffekte kamen, bot sie in buntem Wechsel überraschende Bilder dar. Die Begleitung lag am ersten Abend in den Händen von Frau Paula Stritt-Wieneke, die auch solistische Gaben bot, während am zweiten Abend Herr Schlotke begleitete.

Prof. Dr. Loose

Hannover Die Konzertsaison war überaus reich, bot aber hinsichtlich bedeutender Neuerscheinungen usw. nur einige Höhepunkte. So führte die Musikakademie (Frischen) G. Schumanns Oratorium „Ruth" erstmalig auf, in den Abonnementskonzerten der Kgl. Kapelle (Gille) kamen Korngold mit seiner „Sinfonietta" und Volbach mit „König Laurins Rosengarten" zu Worte, die Gesellschaft der Musikfreunde (Leimer) erweckte den Mannheimer Meister J. Stamitz mit einer Sinfonie zu neuem Leben, der als interessantes Gegenstück Beethovens „Neunte" folgte ... Das wären so die Gipfel der an Zahl der Konzerte überreichen Saison. Der Schluß- und Höhepunkt aber blieb uns bis zur zweiten Juniwoche aufbewahrt, nämlich ein dreitägiges Musikfest zur Einweihung der neuen Stadthalle. Der Riesenbau, der sich in der Nähe des Zool. Gartens erhebt, mit seinem mächtigen Konzert-Kuppelsaal war natürlich in diesen Tagen das Ziel vieler Tausende. 4500 Personen faßt die in ihrem Durchmesser über 70 m weite Rotunde, deren Kuppel bis zur imposanten Höhe von 41 m ansteigt. Das Podium bietet Raum für 800 Mitwirkende und wird von einer Orgel mit 120 Stimmen, der zweitgrößten in Deutschland, imponierend abgeschlossen. Leider ist die Akustik des Riesenraums nicht günstig ausgefallen, indem sich ein starker Nachhall fast überall bemerkbar macht. Das ist in Anbetracht der wirklich herrlichen und großzügigen Anlage natürlich höchst bedauerlich. Der erste Tag brachte unter Gilles Leitung von unserem auf über 100 Musiker verstärkten Kgl. Orchester Beethovens „Weihe des Hauses" und „Eroica", dazwischen die von Frau Metzger-Lattermann ganz wunderbar ergreifend gesungene Arie der Andromache von Bruch und sieben Bruchstücke aus Opern von Siegfried Wagner, von ihm selbst geleitet. Am zweiten Tage wurde von einem Gesamttonkörper von annähernd 800 Ausführenden — rund 700 Choristen, 100 Musikern — nebst erstklassigen Solisten, nämlich Hedwig Francillo Kauffmann, Alexander Kirchner und Friedrich Plaschke, Haydns Oratorium „Die Jahreszeiten" unter Frischens Leitung mit überwältigenden Wirkungen aufgeführt. Am dritten Tage gab es teilweise Wiederholungen aus den Programmen der ersten beiden Tage. Hannover kann mit höchster Befriedigung auf das Fest zurückblicken, das einen Markstein in der lokalen Musikgeschichte bedeutet. Mit der Stadthalle, deren akustische Mängel sich hoffentlich beseitigen oder doch wesentlich beschränken lassen werden, aber hat unsere Stadt jetzt ein Konzertgebäude, um das uns die meisten deutschen Großstädte beneiden müssen.

L. Wuthmann

Karlsbad in Böhmen Mit dem Beginne der sommerlichen Kursaison hat auch das vielseitige Musikleben in Karlsbad wieder eingesetzt, und dies gleich im vollen Maße. Die musikalischen Glanzpunkte bilden die dreimal wöchentlich stattfindenden Freiluftsinfoniekonzerte des städtischen Kurorchesters. Diese Konzerte sind jetzt außer vom musikverständigen Publikum auch noch von einem sensationslüsternen Kreise des internationalen Kurpublikums gerne aufgesucht, da der in Karlsbad mit seinem Sohne zum Kurgebrauche weilende König von Schweden eifrig die Sinfoniekonzerte besucht. Gleich am Ankunftstage kam der Schwedenkönig in das Sinfoniekonzert, in welchem Hans Herrmans Sinfonie in D moll, „Lebens-Episoden" betitelt, zur örtlichen Erstaufführung gelangte. Das gut gearbeitete, melodiöse und kurz gehaltene Werk fand reichen Beifall. Von einer Uraufführung kann ich auch berichten. Joachim Albrecht, Prinz von Preußen, brachte seine Tondichtung für Orchester „Heiliger Hain" mit nach Karlsbad, und das städtische Orchester hob das interessante Werk aus der Taufe. Prinz Joachim Albrecht liebt in seinen sinfonischen Arbeiten die mehr düstere Gestaltung, und darauf ist es zurückzuführen, daß sein Behagen an Böcklinschen Gemälden tief liegt und zur musikalischen Illustration anregt. So entstand die hier vor zwei Jahren zur Uraufführung gebrachte sinfonische Tondichtung „Toteninsel" und jetzt der „Heilige Hain", welche Werke nach den gleichnamigen Gemälden Böcklins entstanden sind. Im „Heiligen Hain" zeigt sich der Komponist wieder in seiner von früher her bekannten Art. Melodische Wendungen an allen Ecken und Enden, ungekünstelte Harmonisierungen und eine geschmackvolle, modern gehaltene Instrumentierung. Der Prinz war bei der Uraufführung anwesend und konnte den starken Beifall entgegennehmen, den das hier in Karlsbad versammelte internationale Kurpublikum spendete. M. Kaufmann

Leipzig Am 23. Juni vereinigten sich der Sondershauser Konservatoriumslehrer Franz Ludwig und seine Frau Lina Ludwig-Howorka zu einem sorgfältigen Vierhandspiel auf zwei prächtigen Blüthnern im Konzertsaal der Musikverleger auf der Bugra. Vielleicht hatten sie ihr Programm etwas zu apart für ein Ausstellungspuplikum gewählt; denn obgleich es nur zwei große alte Werke (Wilhelm Friedemann Bach: F dur-Konzert und Joh. Seb. Bach: Goldberg-Variationen) enthielt, setzen diese Bachiana — besonders das zweite — doch schon eine gute Kennerschaft voraus, ja wir sind so ketzerisch, zu behaupten, daß die Goldberg-Variationen besser zu Selbststudium und Hausandacht taugen denn für den Konzertsaal. Über Frau Ludwigs viele und schöne Pianistentugenden habe ich mich schon bei Gelegenheit ihres Klavierabends im vergangenen Konzertwinter äußern können. Ihr Gemahl scheint sich ihr ebenbürtig anzuschließen. Jedenfalls vermochte man aus den Darbietungen des kurzen Abends auf Eifer, Sorgsamkeit, rhythmische und musikalische Begabung zu schließen. Ein paar nervöse Unebenheiten wird der vernünftige Beurteiler ebenso wie das rhythmische Mißgeschick in den Goldberg-Variationen damit zu entschuldigen wissen, daß die Dame noch am Anfang ihrer Pianistenlaufbahn steht.

An demselben Abend nahm das Ausstellungsorchester und sein tüchtiger Kapellmeister Olsen die Gelegenheit des 90. Geburtstages Carl Reineckes zu einer Gedächtnisfeier wahr. Der ganze zweite Teil des Abendkonzertes wurde ausschließlich von Reineckeschen Werken bestritten, In dem Julius Klengel gewidmeten „Romanzero" Op. 263 für Cello mit Orchester (im Grunde ein einsätziges Cellokonzert) offenbarte der Solocellist Konrad Kastl eine gediegene Technik und musikalische Tugenden. Ein paar unwesentliche Kürzungen, die sich auf die Kadenz und einige „technische Stellen" bezogen, waren anscheinend aus akustisch-praktischen Gründen — das Konzert fand im Freien statt — vorgenommen worden. Dann spielte das Orchester das Vorspiel zum fünften Akt der Oper „König Manfred" und die Festouvertüre Op. 218 mit warmer Einfühlung und sorgfältig ausgefeilt. Um den Schlußchor (Schiller: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben") machte sich der Leipziger Männerchor sehr verdient: Er sang die fast durchweg einstimmig und in edlem melodischen Bogen gehaltenen Worte wohlvorbereitet und mit schöner Tongebung; nur war leider der Standort der Sänger vor dem Pavillon zu ebener Erde — was allerdings anscheinend nicht zu vermeiden gewesen war — nicht günstig gewählt. Das war schon vorher im Trio des schneidigen Bugrafestmarsches von A. Schiller, der am Ende der ersten Abteilung von Kapellmeister Olsen feurig dirigiert worden war, bemerkt worden. Hoffentlich folgen noch andere Orchesterleiter dem Beispiel Olsens, das Gedächtnis Reineckes zu ehren, desjenigen Tondichters, der, ein eigener romantischer Typus, an Bedeutung gleich nach einem Schumann und Mendelssohn zu stehen hat.

Dr. Max Unger

Stuttgart Die Konzertsaison, sonst mit einigen nachtröpfelnden Liederabenden schließend, fand dieses Mal ein sonniges Ende in Schönheit. In fünf Abenden beschenkte uns Carl Wendling mit den 16 Beethoven-Quartetten (die große Fuge in B soll im nächsten Jahr nachfolgen). Der künstlerische Erfolg dieses praktischen Einführungskursus in die Geisteswelt des großen Ludwig war vorauszusehen. Er traf auch in vollem Maße ein. Die hiesige Streichquartettvereinigung hat sich zu einer Gruppe ungemein feinfühlender Künstler entwickelt, sie sind Quartettisten mit Leib und Seele, und zwar mit einer Seele. Ein besseres Lob gibt es wohl in diesem Falle nicht. Bezüglich der Auffassung des Tempi und des Charakters einzelner Sätze, namentlich der Adagios aus den letzten Tonschöpfungen, gestehe ich anderer Meinung zu sein, als es das Quartett oder dessen geistiger Leiter ist, es fehlte das große Feierliche und das Mystische, dafür aber machte sich eine Feinheit und Weichheit geltend, die doch auch ihren ganz besonderen Reiz hatte. — Schon jetzt verlautet, daß der kommende Herbst eine hier noch nicht dagewesene Fülle von Solistenabenden bringen wird. Wohin soll das führen? Das neuerstandene Kaim-Orchester wird auch die Zahl der Orchesterkonzerte beträchtlich vermehren. Es sind schwierige Verhältnisse, unter denen diese Kapelle beginnt, der Erfolg kann eintreten, aber gar zu optimistisch darf man die Lage nicht beurteilen. Stuttgart allein kann dem neuen Orchester selbstverständlich nicht genügen, es sind daher Gastreisen und Gastdirektionen in Aussicht genommen.

Alexander Eisenmann

Noten am Rande

Vergleichsverhandlungen zwischen Musikverlegern mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer gescheitert. In dem Prozeß der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer gegen die wichtigsten Firmen des Musikverlages über die Frage, ob die letzteren ihre Bezugberechtigungsverträge mit der Genossenschaft zu Recht gekündigt haben, fand am 11. Juni 1914 unter der Leitung des Herrn Landrichter Halberstadt in Berlin eine Vergleichverhandlung statt. Der Rücktritt der Verlagsfirmen stützt sich bekanntlich in der Hauptsache darauf, daß die Genossenschaft die im Jahre 1907 vor Beitritt der wichtigsten Leipziger Verlagsfirmen gegebene Zusage, die Aufführungsanstalt der Genossenschaft durch einen nichtbezugsberechtigten Betriebsdirektor leiten zu lassen und für den Betrieb eine Betriebsordnung zu schaffen, bis heute nicht erfüllt hat. In dem Vergleichstermine legten nun endlich die Vertreter der Genossenschaft eine Betriebsordnung vor, die besonders die Stellung des noch immer nicht gefundenen Betriebsdirektors regeln sollte. Danach war dieser Betriebsdirektor jedoch lediglich als Angestellter der Genossenschaft gedacht und sollte in allen Punkten den Weisungen des Vorstandes der Genossenschaft unterstehen. Nach den gemachten Erfahrungen mußte daher die Verlegergruppe, wenn sie sich überhaupt mit einer derartigen Betriebsordnung befreunden konnte, darauf dringen, daß der bereits vorhandene Verwaltungsausschuß, der aus sechs Tondichtern, drei Textdichtern und sechs Verlegern besteht, mit stärkeren Überwachungsbefugnissen ausgestattet und den Verlegern in diesem Ausschuß wenigstens gleicher Einfluß wie der Gruppe der Komponisten und Textdichter eingeräumt wurde. Die Vertreter der Genossenschaft lehnten jedoch die von der Verlegergruppe gemachten Vorschläge ebenso schroff ab wie einen sehr verständigen, von den Verlegern angenommenen Vermittelungsvorschlag des Richters, wonach der Vertrauensmännerausschuß und der aus fünf Mitgliedern bestehende Vorstand in gemeinschaftlicher Sitzung über das Vorliegen von Mängeln in der Geschäftsführung abstimmen sollten, obwohl durch den letzteren Vorschlag der Genossenschaft stets die Mehrheit in derartigen Sitzungen gewahrt blieb. Daß die Verleger in diesem Punkte nachgeben konnten, war ausgeschlossen. Denn nur dann konnte nach den gemachten Erfahrungen die Gewähr für ein gedeihliches Zusammenarbeiten der beiden Hauptfaktoren des deutschen Musiklebens gegeben werden. Der Prozeß wird also seinen Lauf nehmen. Jedenfalls haben die Verleger in den Vergleichsverhandlungen aufs neue bewiesen, daß ihnen ein Frieden mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, auch wenn er ihnen Opfer auferlegt, willkommen ist, solange die Bedingungen dieses Friedens einen nur einigermaßen erträglichen Zustand sichern.

Die streikenden Sänger. In Gebesee (Thüringen) haben sich die Mitglieder des Kirchenchores veranlaßt gesehen, in den Streik zu treten. Sie fühlten sich schwer gekränkt, weil ihnen 400 Liter Bier und vier Stück Land, die ihnen bisher auf Grund eines alten Gewohnheitsrechtes alljährlich aus öffentlichen Mitteln bewilligt worden waren, plötzlich vorenthalten wurden. Der Gemeinderat, der jedenfalls die Kehlen der Sänger nicht durch übermäßigen Biergenuß gesangsunfähig machen wollte, erklärte, er halte diese Gabe für veraltet. Doch die Sänger wollten das nicht einsehen und verfielen auf den Gedanken zu streiken. Sie erinnerten sich, daß Einigkeit stark mache, und blieben unerschütterlich in ihrem Vorhaben. Nun traten der Gemeinderat und der Kirchenrat zusammen, und da man die schönen, kräftigen Stimmen der Sangesbrüder nicht missen wollte, bewilligte man von neuem die 400 Liter Bier, verweigerte jedoch nach wie vor die Grundstücke. Von diesem kleinen Entgegenkommen wollen die Sänger aber nichts wissen und streiken also weiter. Es ist sehr wahrscheinlich, daß sie, falls sich unter ihnen keine Streikbrecher befinden, aus dem Kampfe als Sieger hervorgehen werden.

Wahnfrieds Tantiemen von 1883 bis 1914. J. M. Jurinek in München gibt in der „Täglichen Rundschau" die erste Auskunft über die Tantiemen des Hauses Wahnfried. Er teilt die Zeit von 1883 bis 1914 in 12 Gruppen ein, d. h. in diesen 30 Jahren gab es bei den Tantiemeneingängen 12 Abschnitte, die jeweils neue Höhepunkte aufweisen. Als solche Höhepunkte bezeichnet er die Jahre 1886 mit 90 617 M. 72 Pf., 1887 mit 94 935 M. 45 Pf., 1890 mit 117 105 Mk., 1892 mit 141 247 M. 15 Pf., 1895 mit 157 637 M., 1896 mit 174 629 M., 1901 mit 219 167 M., 1904 mit 262 580 M., 1905 mit 301 579 M., 1906 mit 323 532 M., 1912 mit 336 000 M., 1913 mit 375 946 M. Mit anderen Worten: Am Ende des 30. Jahres hatte sich die erste Periode von 90 617 M. rund vervierfacht. An der Hand dieser buchmäßigen Aufstellung kann sich jeder selbst ausrechnen, daß bei günstigster Schätzung, d. h. wenn man annimmt, daß in den Jahren von einer Periode zur anderen immer der gleiche Betrag des jeweiligen Höhepunktes eingegangen wäre, insgesamt rund 6 Mill. M. in 30 Jahren an Wahnfried abgesandt worden sind.

Die Gemeinnützigkeit des Dürer-Bundes hat in der letzten Zeit in ziemlich vielen Zeitungsaufsätzen eine Rolle gespielt. Jetzt ist sie staatlich anerkannt. Gegner des Dürer-Bundes hatten mehrfach behauptet, hier würden unter dem „Deckmantel der Gemeinnützigkeit" in Wahrheit Privatgeschäfte gemacht. Der Prozeß, den Ferdinand Avenarius als Vorsitzender des Dürer-Bundes dann zur Wahrheitsermittlung über die Verdächtigungen gegen ihn anstellte, endete in der ersten Instanz mit der Verurteilung der Beklagten und mit einer Ehrenerklärung für Avenarius in der Urteilsbegründung des Gerichts, während in der zweiten Instanz die Gegner von Avenarius ihre verletzenden Beschuldigungen selbst zurückzogen. Nun hat aber der Dürer-Bund die Frage seiner Gemeinnützigkeit auch der staatlichen Prüfung unterbreitet, und das Königl. Sächsische Finanzministerium hat sie bei einer Steuerangelegenheit in mehrmonatigem Verfahren genau untersuchen lassen. Das Ergebnis ist ein Beschluß des Königl. Sächsischen Finanzministeriums, daß der Dürer-Bund als ein Verein anzuerkennen ist, der „ausschließlich gemeinnützige Zwecke verfolgt".

Künstlerelend. Einen erschütternden Beitrag zu dem Kapitel von dem wechselvollen Schicksal des Künstlers gibt

Severo Peri in einer italienischen Zeitschrift. „Vor mehreren Jahren", schreibt der italienische Schauspieler, „hielt ich mich in Neapel auf. Ich weilte eines Tages in einem kleinen Caféhaus, als sich die Tür öffnete und ein hochgewachsener, alter Herr mit glattrasiertem Gesicht und schneeweißem Haar eintrat. Er war anständig gekleidet und trug eine gewisse Würde zur Schau. Als er an einem der Tische Platz genommen hatte, zog er aus einem grünen Sergefutteral, das er unter dem Arme getragen, eine Gitarre und griff einige Akkorde, ohne daß einer der Gäste darauf hörte. Aber plötzlich horchte alles auf, als in dem Saal eine wunderbare Tenorstimme erklang, die mit untadeliger Künstlerschaft gemeistert wurde und bis zu den höchsten Tönen glockenrein ansprach. Es war mäuschenstill in dem Saal geworden, alle Gäste lauschten gespannt und tiefbewegt. Nachdem der Sänger seine Romanze beendet hatte, erscholl stürmischer Beifall. Der alte Herr erhob sich dankend, legte die Gitarre auf den Schemel, und zog aus der Tasche einen kleinen Blechteller, mit dem er bei seinen Bewunderern sammeln ging. Als er vor mir stand, konnte ich nicht umhin, den Blick auf ihn zu richten, aber nachdem ich ihm rasch eine Silbermünze auf den Teller gelegt hatte, wandte ich mich schnell zur Seite und konnte kaum die Tränen zurückhalten. Ich hatte in dem alten Mann den Tenor Maurelli wiedererkannt, den ich noch vor wenigen Jahren in der Scala in der Oper „Semiramis" gehört und dem das Publikum damals wie einem Fürsten gehuldigt hatte. Der Mann steckte meine Gabe in die Tasche, neigte den Kopf zum Dank, tat die Gitarre wieder in das Futteral und ging, den Hut zum Gruß lüftend, langsam und sich schwer auf den Stock stützend, zur Tür hinaus."

Kreuz und Quer

Amsterdam. Der Violinvirtuose Alexander Schmuller wurde vom 1. September d. J. an als Hauptlehrer an das Konservatorium in Amsterdam berufen.

Berlin. Franz Stiemer, der langjährige erste Konzertmeister des alten Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters und einst populäre Berliner Künstler, beging am 25. Juni seinen 90. Geburtstag. Stiemer, der noch ein Schüler Spohrs war, glänzte seinerzeit als ganz hervorragender Violinvirtuose klassischen Stiles. Er verbringt seinen Lebensabend indessen nicht am Orte seiner einstigen Tätigkeit, sondern in Wittenberg. Trotzdem erinnert man sich seiner in Berlin und trägt dem festlichen Anlasse in der dortigen Presse mit den besten Wünschen Rechnung.

— Der frühere Direktor des Berliner Domchors Professor Hermann Prüfer ist nach kurzer Krankheit gestorben. Prüfer war in Neusalz (Schlesien) am 1. Oktober 1844 geboren, wurde 1892 zweiter Dirigent und Gesanglehrer am Hof- und Domchor; nach Albert Beckers Tod wurde er erster Kapellmeister.

Braunschweig. Dem Komponisten des zum Volksliede gewordenen „Heiderösleins" Heinrich Werner, der hier 1833 im Alter von 33 Jahren starb und rasch vergessen war, wurde hier ein vom hiesigen Bildhauer Siedentop vortrefflich ausgeführtes Denkmal gesetzt. Der über 2 m hohe Stein versinnbildlicht die beiden Verse:

„Lief er schnell, es nah' zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden".

Darunter steht in Noten und Worten der Anfang des Liedes mit der Inschrift: „Hier ruht der Sänger des ‚Heiderösleins' Heinr. Werner, geb. d. 2. Okt. 1800, gest. d. 3. Mai 1833". Auf der Rückseite sind die Worte eingegraben: „Errichtet am 3. Mai 1914 von Freunden seines Liedes". Bei der Enthüllung sangen 400 Kinder der städtischen Bürgerschulen: „Sah ein Knab' ein Röslein stehn". Das Denkmal bildet den schönsten Schmuck des Friedhofes. — Der neue Hofkapellmeister Karl Pohlig, der am 1. September sein hiesiges Amt antritt, übernahm die Leitung des Chorgesangvereins (gem. Chor) und des Braunschweiger Männergesangvereins, um mit beiden und der Hofkapelle gemeinschaftlich große Werke aufzuführen. Als erstes wurde Gustav Mahlers „Lied von der Erde" in Aussicht genommen.

Dresden. Die Generaldirektion der Kgl. Hoftheater zu Dresden veranstaltet zum ersten Male in diesem Jahre während der Monate August und September in beiden Theatern Herbstfestspiele. Die Besonderheit der Dresdner Herbstfestspiele wird darin bestehen, daß dabei die Kgl. Hofbühnen mit ihrer eigenen künstlerischen Arbeit zu Worte kommen und daß deshalb im allgemeinen auf die Heranziehung von Gästen verzichtet worden ist. Lediglich in der musikalischen Leitung werden Gastdirigenten herangezogen werden. Eine weitere Eigenart der Dresdner Herbstfestspiele liegt darin, daß keine Erhöhung der Preise — abgesehen von der im Hinblick auf auswärtige Bestellungen erhöhten Bestellgebühr — geplant ist, sehr im Gegensatz zu den bei den Festspielen anderer Städte geltenden Gepflogenheiten. An der Spitze der Festspiele wird bei der Kgl. Hofoper der Parsifal (23., 30. August, 11., 15., 20. September) stehen. Ihm werden sich anschließen die neu einstudierten und neu inszenierten Vorstellungen von Tannhäuser (24. August, 12. September), Die Meistersinger von Nürnberg (26. August, 9. September), Lohengrin (28. August), Der Ring des Nibelungen (2., 3., 5., 7. Septbr.), ferner Salome (10. September), Ariadne auf Naxos (14. September), Der Rosenkavalier (18. September), weiter Der Barbier von Sevilla (29. August). Dirigenten sind die Generalmusikdirektoren Muck und Strauß sowie Hofkapellmeister Kutzschbach.

Freiberg (Sachsen). Das Bergfestspiel „Glückauf", das der bekannte Dresdner Schriftsteller F. A. Geißler für das Jubelfest des Elbgausängerbundes in Freiberg (20. Juli) auf Einladung des Ausschusses geschrieben hat, ist ein Rahmenstück, in das sich eine Bergparade und die Wiedergabe des Bergmannsgrußes von Anacker einfügen. Geißler führt zunächst einen Bergmann und einen Hüttenmann ein, die den Untergang der alten Bergbauherrlichkeit Freibergs beklagen, läßt dann auf Beschwörung einen Berggeist erscheinen, durch dessen Kraft Szenen aus der ruhmvollen Geschichte des Freiberger Bergbaus in lebenden Bildern sichtbar werden, von verbindendem Texte erläutert. An geeigneter Stelle erschallt draußen vor der Halle Marschmusik, die Tore tun sich auf, Musiker und Sänger ziehen in bergmännischer Tracht ein und begeben sich auf das vordere Podium, wo nun die Aufführung des „Bergmannsgrußes" erfolgt. Nach deren Beendigung leiten einige Schlußworte zu der Endgruppe über, mit der das Spiel abschließt. Die Dichtung ist in gereimten Versen geschrieben und wird, wenn die Darstellung nur einigermaßen ist, die gewünschte Wirkung tun.

Karlsruhe. Die hier lebende Witwe des Kammerherrn von Scheffel, des Sohnes des Dichters, errichtete eine Max Viktor von Scheffel-Stiftung, aus der jährlich ein bis zwei Reise- und Studien-Stipendien an badische Musiker verliehen werden sollen.

Mailand. Wolf-Ferraris Oper „Die vier Grobiane" hat Anfang dieses Monats am Theatro Lirico in Mailand ihre Erstaufführung in italienischer Sprache erlebt und ist mit großem Beifall aufgenommen worden. Die gleiche Aufnahme wurde dem Werke inzwischen in Venedig und Verona zuteil und es gelangt die Oper in der nächsten Zeit in allen größeren Städten Oberitaliens zur Aufführung.

Malmö. Das Baltische Musikfest in Malmö endigte eindrucksvoll mit zwei Konzerten, die ausschließlich deutsche Musik brachten und von einem mecklenburgischen Orchester mit Chor unter Leitung des Rostocker Musikdirektors Heinrich Schulz ausgeführt wurden. Nach dem stürmischen Beifall, den die neunte Sinfonie von Beethoven hervorrief, dankten die deutschen Sänger mit der schwedischen Nationalhymne, die sie in schwedischer Sprache sangen.

München. Der König von Bayern hat angeordnet, daß die Büste Johann Sebastian Bachs in der Walhalla aufgestellt wird.

Osnabrück. Dem Organisten Paul Oeser an der St. Marienkirche wurde der Titel Königlicher Musikdirektor verliehen.

Paris. Das bisher hier unbekannte Beethovensche Jugendwerk Duett für Viola und Cello kam in einem Konzert, das der bekannte Viola-Alta-Virtuose P. L. Neuberth veranstaltet hatte, zur Uraufführung. Von Herrn Neuberth und dem spanischen Cellisten Cassada fein gespielt, fand das Werkchen eine sehr warme Aufnahme bei Publikum und Kritik. Am selben Abend wirkte auch der englische Komponist und

Klaviervirtuose York Bowen mit, welcher Werke von Debussy, Ravel und eigene Kompositionen mit größtem Beifall vortrug. Seine Violasonate, die er mit Herrn Neuberth zum erstenmal in Frankreich gab, ist ein Meisterwerk und eine wirkliche Bereicherung der Violaliteratur.

— Das Pariser Gastspiel der Boston Opera Company unter der Leitung des amerikanischen Direktors Henry Russel hat mit einem vollen künstlerischen und wirtschaftlichen Erfolg geendet, so daß Russel entschlossen ist, im kommenden Jahre die Pariser Spielzeit der Bostoner Oper zu wiederholen. Zur allgemeinen Überraschung haben gerade die Wagner-Aufführungen in deutscher Sprache die größten Erfolge erzielt. „Frühere Versuche", so äußerte sich der amerikanische Direktor, „hatten uns für italienische Opern einen ziemlich sicheren Erfolg erhoffen lassen, aber daß in deutscher Sprache gesungene deutsche Opern eine so begeisterte Aufnahme finden würden, ging selbst über unsere kühnsten Hoffnungen hinaus. Vor der Eröffnung der Pariser Vorstellungen suchte mich jedermann davon abzubringen, in Paris die Werke Wagners in ihrer Ursprache zu geben. Ich brauche jetzt nur hinzuzufügen, daß heute selbst die stärksten Pessimisten zum Schweigen gebracht sind." Bei der französischen Musikkritik haben der Chor und die amerikanische Inszenierungskunst höchste Anerkennung gefunden.

Stuttgart. Max Schillings neue Oper „Mona Lisa" wird am 1. November d. J. am Stuttgarter Hoftheater die Uraufführung erleben. Für die männliche Hauptrolle wurde Kammersänger Forsell engagiert. Wenige Tage später gelangt das Werk an der Wiener Hofoper zur Aufführung, von Direktor Gregor inszeniert, mit Frau Jeritza als Mona Lisa. Auch das Hamburger Stadttheater hat das Werk angenommen und bringt es in der Inszenierung von Direktor Löwenfeld gleichzeitig mit Wien. Das Werk erscheint im Drei Masken-Verlag München.

Verden (Aller). Zum Domorganisten wurde Herr Gottfried Deetjen (bisher in Lyck) ernannt.

Wiesbaden. Eine volkstümliche Parsifal-Aufführung fand am 26. d. M. im Wiesbadener Hoftheater statt. Das Weihefestspiel ging an diesem Abend ausschließlich für Lehrer, Beamte, Handwerker und Arbeiter in Szene, ein großer Teil der Plätze kostete nur 50 und 25 Pf. Eintrittsgeld.

Neue Lieder für Frauen- oder Kinderchor

Holde, Artur, Op. 1: Vier Gesänge für 4stimmigen Frauenchor, a cappella. Partitur je 60 Pf.; Stimmen je 15 Pf. — **Kögler, Hermann,** Op. 43: Zum Geburtstage des Königs, für 3stimmigen Frauen- oder Kinderchor. Partitur 50 Pf., Stimmen je 10 Pf. — **Feller, Camillo,** Op. 22: Ein Psalm für 3stimmigen Frauenchor und Streichorchester. Orgelauszug M. 1,50; Stimmen je 25 Pf. P. Pabst, Leipzig.

Das Gebiet der Lieder für Frauen- und Kinderchor wird in jüngster Zeit von den Komponisten erfreulicherweise mehr als früher mit Gaben bedacht. Die vier Gesänge von Artur Holde, die dieser Gruppe angehören, zeichnen sich durch reizvollen Satz aus. Leider wird der vorwiegend günstige Eindruck dieses Opus 1 durch Deklamationsfehler etwas getrübt. Ein hübsches Lied mit eigenartigem Schlusse lieferte Hermann Kögler zum Geburtstage des Königs. Camillo Feller, der schon mehrfach als Komponist schlichter volkstümlicher Lieder für Solo oder Chor hier genannt wurde, hat diesmal aus Psalm 84 die Strophen 2, 3 u. 5 als textliche Vorlage zu einem geistlichen Liede benutzt, das keine nennenswerten Schwierigkeiten aufweist und wohlklingend ist, ohne weichlich zu sein.

Händel, Georg Friedrich. Die Sirenen, für Mezzosopransolo, 3stimmigen Frauenchor und Streichorchester, bearbeitet von Louis Victor Saar. Kl.-Ausz. netto M. 1.80; Streichorchesterstimmen je netto 30 Pf.; Chorstimmen je 20 Pf. — **Koch, Markus,** Op. 32: 16 Kinderlieder für 3stimmigen a cappella-Chor. Partitur netto M. 2.—; Stimmen je netto 60 Pf. — **v. Mojsisovics, Roderich,** Op. 2: Drei Frauenchöre (a cappella). Partitur je M. 1,— bezw. 80 Pf.; Stimmen je 20 Pf. — **Gretscher, Philipp,** Op. 72: Drei Gesänge für 3stimmigen Frauenchor und Klavier. Partitur M. 1,20; Stimmen je 20 Pf. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die Sirenen von G. F. Händel, in konzertmäßiger Bearbeitung von L. V. Saar, wird vielen Konzertleitern als Stück eines Altgroßmeisters willkommen sein. Zehn weltliche Originalkompositionen und sechs Bearbeitungen alter geistlicher Melodien von Markus Koch sollen Kinderchören in Schulen, Instituten und Klöstern als Übungsstoff und als Lieder für Festlichkeiten dienen. Die Lieder können für die genannten Zwecke bestens empfohlen werden. Drei Lieder von R. v. Mojsisovics bieten charakteristische Stimmungsbilder, die von den ausübenden Stimmen große Treffsicherheit und feinen Vortrag erfordern. Phil. Gretscher hat seine drei vorliegenden Gesänge in Walzerform gekleidet und mit so viel Grazie und Schwung ausgestattet, daß man im Zweifel sein kann, welchem Liede von den dreien die erste Stelle gebührt. E. Rödger

Neue Klaviermusik

Walter Niemann, Op. 26: Deutsche Ländler und Reigen für Klavier. Op. 27: „Im Wetter", aus der Sammlung epischer Gedichte. „In der Wurfschaufel", von J. H. Fehrs, mit melodramatischer Klavierbegleitung. Op. 28: Drei Nokturnes für Klavier. (C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.)

Alle drei Werke offenbaren von neuem Niemanns fein poetische, am liebsten weichen, träumerisch-versponnenen Stimmungen nachhängende Art und den satten Vollklang seines an Schumann und Brahms sich besonders eng anlehnenden, durch flexible Führung freier, selbständiger Mittelstimmen interessant gestalteten Klaviersatzes. Während das Heft „Deutscher Ländler und Reigen" auch ganz gut von fortgeschrittenen Dilettanten bewältigt werden kann und als ein hübsches Pendant etwa zu Adolf Jensens bekannten beiden Heften „Lieder und Tänze" einen schätzenswerten Beitrag zur besseren Haus- und Unterrichtsmusik darstellt, wenden sich die „Drei Nokturnes" — wie auch schon aus ihrer Widmung an Ignaz Friedman hervorgeht — mehr an den berufsmäßigen Konzertspieler, dem sie dankbare Aufgaben der verschiedensten Art stellen, nämlich das „Alhambra" betitelte und in der Tat spanische Motive verarbeitende erste Nokturne in bezug auf federnde, elastische Rhythmik, das zweite ein von warmer Kantilene durchzogenes Dankgebet „Nach glücklichem Tage" und das einem jener zartgetönten Naturstimmungsbilder — wie Liszt sie uns in seinem Pélerinages geschenkt hat — vergleichbare dritte mehr nach der Seite eines „singenden" Anschlags und beseelten Vortrags. Das „Melodram", in welchem Niemann sich mit seinem Landsmann, dem in seiner engeren Heimat geschätzten Claus Groth und Theodor Storm nachschaffenden holsteinischen Dichter Johann Heinrich Fehrs verbündet hat, verdient ebenfalls die entschiedene Beachtung unserer Rezitatoren nicht nur um seiner selbst willen, sondern auch weil er ein kritisch längst totgesagtes Genre in der Musik neu zu beleben sucht. Das Gedicht schildert in epischer, doch nicht übertriebener Breite eine rührende und friedliche Familienidylle, in welche das Schicksal plötzlich mit rauher Hand hineingreift, indem es im Gewitter den Vater mitten im Kreise der Seinen durch einen Blitzstrahl erschlägt. Der Komponist hat dazu eine unaufdringliche, zwar nicht stark persönliche, aber motivisch innerlich gut zusammenhängende und die dramatischen Höhepunkte geschickt unterstreichende Musik geschrieben.

W. Niemann: Drei Sonatinen für Pianoforte zu zwei Händen. (Wilh. Hansen, Leipzig.)

Reizende und entzückend kindliche Musik, die so gar nichts Ertüfteltes an sich hat und in heiterster Musizierfreudigkeit erschaffen zu sein scheint. Der Verfasser zählt zu jenen echten Jugendkomponisten comme il faut, die leicht und doch nicht leer, harmonisch interessant und dabei doch nicht kompliziert, dem Kinde unverständlich zu schreiben wissen. Und nirgends verfällt N. in den Fehler, den Stil eines Diabelli, Kuhlau, Münten u. a. älterer Sonatinenkomponisten etwa bloß neu aufzuwärmen, sondern er behält nur im großen und ganzen die Form und erfüllt sie klugerweise mit einem dem musikalischen Empfinden unserer Zeit entnommenen Inhalt, so der Jugend zugleich einen leisen Vorgeschmack der Moderne gebend. Am kindlichsten ist die in Cdur, vom technischen Standpunkt aus verdient die Ddur den Vorzug, vom musikalischen die Amoll.

Karl Thießen

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 4. Juli, nachmittags 1/2 2 Uhr

Bruno Weigl: Fantasie für Orgel. Heinr. Schütz: Veni rogo in cor meum. F. Lubrich: Ist Gott für uns. Carl Reinecke: Birg mich unter deinen Flügeln.

Das nächste Heft erscheint am 9. Juli; Inserate müssen spätestens Montag, den 6. Juli, eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 28

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 9. Juli 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Neue Briefe an Beethoven

Mitgeteilt und erläutert von **Dr. Max Unger**

I.

Man sollte meinen, daß, nachdem im Laufe des letzten Jahrzehnts die drei groß angelegten Briefsammlungen von Alfr. Chr. Kalischer, Fr. Prelinger und Em. Kastner erschienen sind, der Born der Beethoven-Briefe gegenwärtig schwächer fließen werde als früher. Äußerlich hatte es bisher den Anschein noch nicht so recht; denn hier und da tauchte ein neues Schreiben des Meisters als ungedruckt auf. Doch spielt dabei wohl der Umstand eine große Rolle, daß durch die genannten Gesamtausgaben auf einmal die Teilnahme mehr als je wachgerufen worden ist und daß nunmehr leichter als früher nachgeprüft werden kann, ob ein Brief schon gedruckt ist oder nicht. Freilich: eine annähernd wirkliche Gesamtausgabe von Beethovens Briefen wird noch lange Jahre auf sich warten lassen müssen. Die Dokumente des Meisters sind tatsächlich in alle Windrichtungen hinaus verstreut — diesseits und jenseits der großen Wasser. So mancher Brief, wovon man noch keine Ahnung hat oder zu dessen Veröffentlichung keine Erlaubnis erteilt wird, ist noch im Privatbesitz. Das zeigen nicht bloß hier und da die Kataloge von Autographenversteigerungen, das erfährt auch mancher Beethoven-Forscher, dem es darum zu tun ist, die Briefe der Beethoven-Wissenschaft zugänglich zu machen. Es ist aber immerhin schon verwunderlich, wie groß die Zahl — es sind etwa 1450 — der schon veröffentlichten Beethoven-Briefe ist, und das ist sogleich ein Beweis dafür, wie früh der Tondichter schon gewürdigt und anerkannt wurde. Das alte Lied, wie schwer es die Komponisten haben, sich durchzusetzen, ist auch mit Hinsicht auf Beethoven oft gesungen worden. Es trifft aber gerade auf ihn sehr wenig zu; im Gegenteil, Beethoven hat viel mehr kunstverständige Anhänger, als man gemeinhin annimmt, schon in seinen früheren Lebensjahren gefunden und ist viel weniger angefeindet worden, als immer noch erzählt wird.

Einen mehr oder weniger vollständigen Briefwechsel Beethovens wird man niemals herausgeben können. Nur dem wird er von der Nachwelt gewidmet sein können, der selbst in all seinen privaten und geschäftlichen Angelegenheiten eine musterhafte Ordnung gehalten und die Briefe, die er erhielt, sorgfältig aufbewahrt hat, wie das unter den Musikern etwa Robert Schumann zu tun pflegte. Man weiß, daß das Beethoven durchaus nicht lag. Daher kommt es, daß so gut wie alle Briefe, die von den an ihn gerichteten noch erhalten geblieben sind, dies entweder der Sorgfalt guter Freunde verdanken, die in den Besitz der Urschrift gelangten, oder der des Schreibers, der, bevor er seinen Brief aufgab, eine Abschrift davon nahm. Das letzte trifft besonders bei einigen Handelshäusern zu, die etwa vom Ende des 18. Jahrhunderts ab die geschäftlichen Kopierbücher einführten und darin die Briefe, die ihnen wichtig erschienen, entweder auszugsweise oder wörtlich in ihrem ganzen Umfange eintrugen. So war mir seinerzeit von den Herren Breitkopf & Härtel, die 22 derartige Abschriften von Briefen an Beethoven besitzen, gestattet worden, zwei davon zu veröffentlichen (Die Musik, 1. Novemberheft 1912, die andern zwanzig sollen vorläufig unveröffentlicht bleiben). Heute kann ich durch die Freundlichkeit der Firma C. F. Peters einige weitere unbekannte Briefe an den Meister veröffentlichen. Mit einer neuen Ausgabe von Beethovens Briefen beschäftigt, suchte ich natürlich auch neuen Dokumenten auf die Spur zu kommen. Dabei hatte Herr Prof. Dr. Rudolf Schwartz, Bibliothekar der Musikbibliothek Peters in Leipzig, die Güte, mich auf die Kopierbücher der genannten Firma hinzuweisen. Außer einem bereits von Thayer gedruckten Schreiben fand ich dort vier noch unveröffentlichte Briefe in Abschrift vor. Natürlich ist das nur ein kleiner Teil der Briefe, die der Verlag an Beethoven geschrieben hat.

Die Beziehungen des Meisters zu dem Leipziger Verlag gehen, wie jeder, der mit seinem Leben vertraut ist, weiß, bis in die Zeit zurück, wo die Firma noch Hoffmeister & Kühnel hieß. Da hier keine Geschichte des Verlagshauses und nicht einmal eine vollständige Darstellung der Geschäftsverbindung mit Beethoven, sondern nur verständliche Erläuterungen zu den Briefen geboten werden sollen, beschränken wir uns hier auf die allernötigsten Angaben. Beethoven kannte den „Kapellmeister und K. K. privilegierten Musik-, Kunst- und Buchhändler" Franz Anton Hoffmeister (* 1754), der aus dem Neckartal stammte und sich in Wien niedergelassen hatte, schon von hier aus persönlich. 1799 gründete Hoffmeister in Leipzig mit dem Organisten Ambrosius Kühnel ein Verlagsgeschäft, das von 1801 ab unter der Flagge „Hoffmeister & Kühnel, Bureau de Musique" segelte. Schon 1800 wandte er sich an Beethoven, um von ihm Werke in seinen Verlag zu bekommen. Doch sind diese ersten

Briefe Hoffmeisters nicht mehr erhalten, wogegen das erste Schreiben Beethovens und eine ganze Anzahl späterer bekannt geworden ist. In der Tat traten, wie die Veröffentlichung mehrerer Beethovenscher Werke durch Hoffmeister gleich in der ersten Zeit zeigt, die beiden bald miteinander in Verbindung.

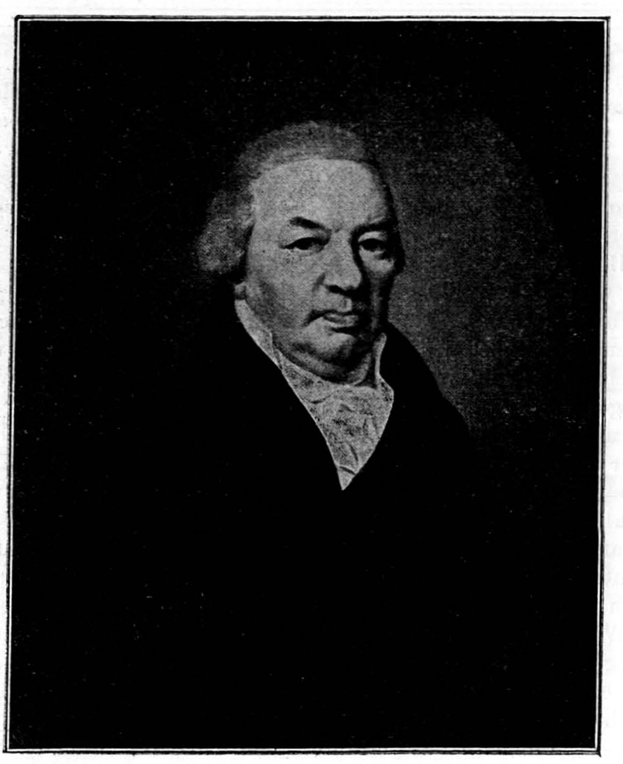
Die ersten Einträge in die Kopierbücher stellen ganz knappe Auszüge dar. Während wir Briefe von Beethoven an Hoffmeister bereits vom Jahre 1800 ab besitzen, lesen wir als erstes äußerst gedrängtes Schreiben an Beethoven erst unterm 29. September 1802 die wenigen Worte:

„Beethoven in Wien.

Ihre Werke sollten gut gestochen seyn. Wollen Sie uns neue M[anu]skr[ipte] anzeigen, so wird's uns lieb seyn. Bald kann Hoffm[eister] mit Ihnen persönlich Geschäfte machen".

Wenn es sich am Anfang dieses Schreibens, wie es scheint, um Werke handelt, die eben bei Hoffmeister herauskommen sollten, so können sich die Worte wohl nur auf das G dur-Rondo für Klavier, das bei Hoffmeister anfangs 1803 erschien, sowie vielleicht auf die sechs ländlerischen Tänze, die dort ebenfalls 1803 herauskamen, beziehen. Nach dem Schlußsatz zu urteilen, scheint Hoffmeister die Absicht gehabt zu haben, nach Wien zu reisen und Beethoven mit aufzusuchen.

Die Geschäftsverbindungen des jungen Meisters mit Hoffmeister & Kühnel wurden, wie die Erscheinungsdaten seiner Werke aufweisen, vorläufig bis ins Jahr 1804 hinein aufrechterhalten. Im nächsten Jahr zog sich Fr. A. Hoffmeister von dem Verlag zurück und ging nach Wien, um sich ganz der Komposition zu widmen. Das Geschäft bestand aber unter dem Namen Hoffmeister & Kühnel weiter fort. Hoffmeister starb in Wien am 9. Februar 1812.



Beethovens Vater
(Nach dem Originalgemälde im Besitz von Walter Jagenberg in Köln)

Ein paar Zeilen, die ebenfalls einen Auszug aus einem Brief vom 1. Februar 1806 darstellen, sehen, weil sie auf ihr „voriges freundschaftliches Verhältnis" Bezug nehmen, so aus, als ob es sich um einen nach längerer Pause geschriebenen Brief handele. Was freilich das „im Journal Notierte" betrifft, wird in Ermangelung ausführlicherer Aufschlüsse schwerlich festzustellen sein. Der Auszug lautet:

„v. Beethoven in Wien.

Wegen unserm vorigen freundschaftl. Verhältniß. Ich mache ihm ein Präsent mit dem im Journal Notirten. — Er soll seine M.skripte anzeigen".

Wie der nächste Brief an Beethoven beweist, kam dieser der Aufforderung nach, indem er dem Leipziger Verlag in einem Schreiben, das erst vom 27. März d. J. stammte, ein paar größere Werke anbot. Der Brief, der darauf unterm 12. April 1806 aus Leipzig kam, klärt darüber vollständig auf. Er ist bereits von Thayer nach Philipp Spittas Abschrift mitgeteilt worden, soll aber hier ebenfalls stehen, da er auch noch ziemlich kurz ist und dabei gleich mit darauf hingewiesen werden soll, daß das gegen Ende stehende Wort „Künstler" von Spitta „Fürsten" gelesen wurde. Allerdings ist es schwer zu entscheiden, welche von beiden Lesarten die richtige sei, und inhaltlich wäre zwar die erste wohl etwas natürlicher, die zweite aber auch möglich. Hier das ganze Schreiben:

„L. van Beethoven in Wien.

In Antwort auf Ihr Schr. v. 27. v. M. bitte mir nähere Auskunft über Ihr neues Klavier Concert p. Fp. u. dessen billigsten Preis zu geben; auch über Ihre neue Oper. Bei Bestimmung des Honorars stets darauf Rücksicht, daß ich mehr auf Eleganz und Korrektheit aufwende als Andere. Bestimmen Sie, wie viel an Baaren, und an Musical.? Auf das Oratorium würde ich vielleicht reflectiren, wenn hier die Partitur nicht schon gezeigt und bekritikastert worden wäre: ich habe gehört, daß sie in einer hiesigen Musikhdlng. einige Zeit gewesen, und auch von einem Künstler [?] mehreren gezeigt worden sey. Von Ihren übrigen Mskripten geben Sie mir Nachricht. Erwarte baldigst einen so freundschl. Brief wie sonst".

Die in diesem Schreiben erwähnten Werke sind: Das Klavierkonzert in G dur Op. 58, das Oratorium „Christus am Ölberg" und natürlich der „Fidelio". Von diesen Werken ist keins im Verlag von Hoffmeister & Kühnel erschienen.

Trotz anscheinend längerer Unterbrechung der Geschäftsverbindungen suchte Kühnel doch wieder mit Beethoven von neuem in Verbindung zu kommen. Das Kopierbuch vom Jahre 1812 gibt davon Kunde in einer immer noch etwas gekürzten Abschrift vom 15. Juli:

„Louis von Beethoven, jetzt in Töplitz.

Wegen Töplitz, wegen Schönbrunn. Obgleich vielen Verlegern Ihre trefflichen Werke angenehm sind, so glaube ich doch, daß Sie mir Ihre Mskr. [Manuskripte] gern überlassen werden, theils, weil ich für Eleganz und Korrektheit mehr als andere sorge, theils, weil ich einige Ihrer früheren Werke verlegt habe. Das Honorar folgt so prompt und auf die Art, wie es Ihnen am besten konvenirt. Ich ersuche Sie daher unserer Abrede gemäß nochmals, mir Ihre Mste. [Manuskripte] und deren Honorar bekannt zu machen, und der schnellsten Erfüllung der Bedingungen versichert zu seyn.

Beehren Sie mich bald mit einer angenehmen Antwort, besonders mit der Nachricht von Ihrer glücklichen Badekur".

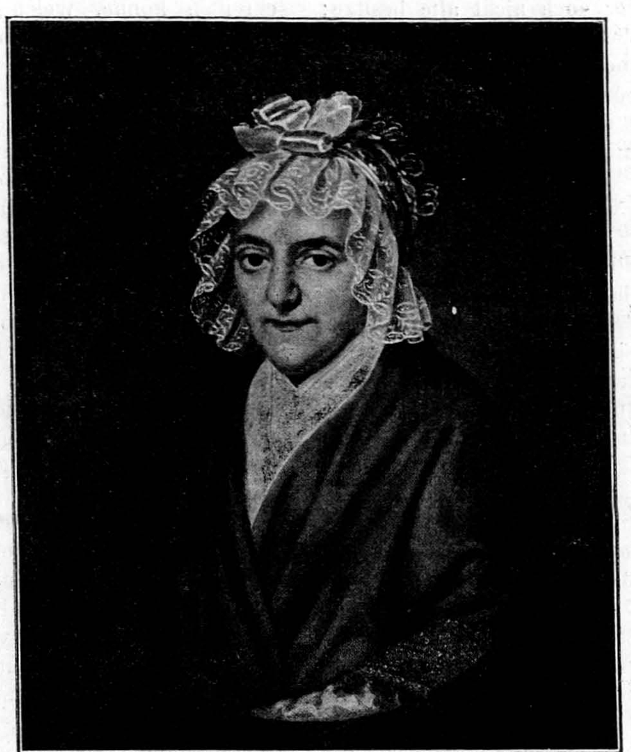
Zu diesem Schreiben ist nicht viel zu bemerken. Beethoven besuchte, wie den mit der Lebensgeschichte

des Meisters Vertrauten bekannt ist, Teplitz in den Jahren 1811 und 1812, um sich von seinem Unterleibsleiden zu heilen. Es scheint nach dem eben mitgeteilten Brief beinahe, als ob zwischen Ambr. Kühnel, dem damaligen Inhaber des Leipziger Verlags, und Beethoven eine persönliche Verabredung stattgehabt habe, wonach ihm dieser einige Werke abtreten wollte. Aber auch diesmal scheinen sich beide einander nicht weiter genähert zu haben.

II.

Erst seit dem Jahre 1822 trat der Meister mit der inzwischen an C. F. Peters übergegangenen Leipziger Verlagshandlung — Kühnel war 1813 gestorben — in Beziehungen, die nunmehr ein paar Jahre hindurch dauern sollten, um aber doch schließlich wieder abgebrochen zu werden. Aus dieser Zeit ist ein einziger, langer, äußerst ausführlicher Brief von Peters an den Meister unter den Abschriften vorhanden. Zum Verständnis des Briefes sei das Nötigste dazu vorausgeschickt (s. Thayer-Riemann, Beethovens Leben, IV S. 248 ff.).

Peters hatte sich in einem Briefe vom 18. Mai 1822 an Beethoven gewandt, um von ihm Werke irgendwelcher Art zum Verlag zu erhalten. Beethoven stellte ihm daraufhin eine ganze Liste größerer und kleinerer Werke zur Auswahl auf, worunter sich auch die Missa solemnis, die erst ausgangs 1822 beendigt wurde, befand. Der Leipziger Verleger wünschte nun die Messe zu erhalten sowie Lieder mit Klavierbegleitung, einige Bagatellen für Klavier, vier türkische Militärmärsche sowie ein Streichquartett. Beethoven ging auf das alles ein — nur wegen des Quartetts vertröstete er ihn auf später, da es noch nicht fertig sei. Unterm 12. Juli 1822 bat ihn dann Peters um Übersendung der vier Märsche, der Lieder und der Bagatellen und bemerkte dabei noch folgendes (a. a. O. S. 257):



Beethovens Mutter
(Nach dem Originalgemälde im Besitz von Walter Jagenberg in Köln)

„Nach den mir bemerkten Preisen wird das, was Sie mir jetzt senden, zwischen 2 und 300 Gulden in zwanzigern machen, da ich solches aber nicht genau bestimmen kann, so belieben Sie sich nur den Betrag bei dem dortigen Banquier Herrn Gebrüder Meiß [Meisl], gegen Vorzeigung der Zulage und gegen Ihre Quittung, auszahlen zu lassen, ich habe diese Freunde heute davon benachrichtigt; übrigens ist es mir gleich, ob Sie dies Geld jetzt oder später sich auszahlen lassen, denn von jetzt an liegt es dort für Sie bereit und steht also ganz in Ihrem Belieben; auf diese für Sie bequeme Art werde ich Ihnen jedesmal, wenn ich Manuscripte von Ihnen erhalte, das Honorar dafür auszahlen lassen . . ."

Peters hatte mit Recht angenommen, daß die ihm angebotenen Werke zur Absendung fertig seien; doch ließ ihn Beethoven über ein halbes Jahr warten, indem er sich einmal damit entschuldigte, daß er sich noch in der Auswahl der Stücke unklar sei, dann wieder, daß er für einige von den Märschen neue Trios schreiben wolle usw. Endlich meldete ein Brief vom 25. Februar 1823, „daß vorigen Sonnabend die drei Gesänge, sechs Bagatellen und ein Zapfenstreich (türkische Musik) statt Marsch abgegangen" seien, und in demselben Briefe heißt es:

„Heute gab ich die noch zwei fehlenden Zapfenstreiche und den vierten großen Marsch auch auf die Post; ich hielt es für besser, Ihnen statt vier Märschen drei Zapfenstreiche und einen Marsch zu geben, obschon erstere auch zu Märschen können gebraucht werden. So was beurteilen die Regimentskapellmeister am besten, wie es anzuwenden. — Wie ich als Künstler handle, werden Sie sehen an den Gesängen, der eine ist mit Begleitung von 2 Klarinett, 1 Horn, Bratschen und Violoncellen — und wird entweder ohne Klavierbegleitung allein mit diesen Instrumenten oder mit Klavier und ohne selbe Instrumente gesungen. Der 2. Gesang ist mit Begleitung von 2 Klarinett, 2 Horn, 2 Fagott und wird ebenfalls mit diesen Instrumenten allein oder mit Klavierbegleitung allein gemacht. Beide Gesänge sind mit Chören und der 3. Gesang ist eine ziemlich ausgeführte Ariette mit Klavierbegleitung allein . . ." und: „Auch werde ich Ihnen eine Schrift wegen der Messe schicken, da sich die Entscheidung, welche [Messe] Sie erhalten, bald nahen wird..." (Außer der Missa solemnis trug sich Beethoven noch mit dem Gedanken an eine Cis moll-Messe; Skizzen dazu sind vorhanden.)

Es sei gleich, bevor die Antwort von Peters auf die erste Sendung mitgeteilt werden soll, noch mit erwähnt, um welche hauptsächlichen Werke es sich hier genauer handelt: ob die Bagatellen die als Op. 126 oder die als Op. 119 gestochenen sind, sei dahingestellt (s. dazu Thayer-Riemann a. a. O. S. 478). Die Gesänge waren jedenfalls: das Opferlied für eine Singstimme, Chor und Orchester (Text von Matthison) Op. 121 b, das Bundeslied für Solo- und Chorstimmen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte (Text von Goethe) Op. 122 und die Ariette „Der Kuß" (Text von Weiße); über den Marsch und die Zapfenstreiche lese man am besten das nach, was bei Thayer-Riemann (S. 473 ff.) darüber Ausführliches steht: Was davon überhaupt erschienen ist, wurde z. T. erst lange nach Beethovens Tode gestochen.

Wie das ausführliche Antwortschreiben von Peters zeigt, war dieser durch Beethovens Sendung ziemlich unangenehm enttäuscht. Hier stehe der Brief, der von Thayer sehr vermißt wird:

L. d. 4. März 1823.

„Herrn von Beethoven in Wien.

Die durch Hr. Meisl mir gesandten Manuskripte habe ich empfangen, durch deren Empfang aber wirklich betrübt worden, denn ich bin Ihnen so offen und freundschaftlich entgegen gekommen, habe Ihnen in mir einen Verleger geboten, mit dem Sie ganz zufrieden sein sollten, weil Uneigennützigkeit, Solidität und Ordnung die Grundpfeiler meiner Handlungsweise sind, folglich jeder mit mir zufrieden sein muß, allein ich sehe wohl, daß meine Wünsche vergebens waren, indem Sie denselben zu wenig entsprechen.

Im August vorigen Jahres zahlte ich Ihnen das Honorar für dreyerley Werke, die Sie mir damals anbothen und als fertig erklärten, welches aber nicht der Fall gewesen sein kann, indem ich diese Werke jetzt nach einem halben Jahre immer noch nicht alle besitze; die viele Schreiberei über diesen Gegenstand und daß derselbe nicht pünktlich abgemacht wurde, war mir, einem Freunde der Pünktlichkeit, schon sehr unangenehm, indeß würde ich solches doch ruhig übergehen, wenn mich die nun gesandten Manuskripte nicht zur Äußerung meiner Unzufriedenheit zwängen.

Wir haben einen Handel über folgende Manuscripte von Ihnen abgeschlossen:

1) über 4 Märsche für Militärmusik

2) — 3 Lieder mit Pianofortebegleitung in der [Größe] wie die Adelaide, folglich keine ganz kleine, sondern schon so groß, daß jedes besonders herausgegeben werden kann.

3) über Bagatellen p. Pianof.

Diese Sachen habe ich verhandelt und bezahlt bis auf das, was die Lieder und Bagatellen etwa noch mehr kosten könnten; ich habe somit meine Verbindlichkeiten erfüllt, Sie aber liefern mir nun:

1) Statt 4 Märschen, nur einen Marsch und 3 Zapfenstreiche. Zapfenstreiche können vielleicht in Wien Liebhaber finden, ich aber kann solche gar nicht brauchen, indem ich kein Publikum dafür habe, übrigens muß, wenigstens der bereits in Händen habende 1. Zapfenstreich, eine schon bejahrte Composition von Ihnen sein, denn noch dirigiert in selbigem das Oboe die Melodie, während solches schon seit vielen Jahren bei den Militär-Musiken nicht mehr üblich ist, kurz ich weiß mit Zapfenstreichen, zumal von solcher Instrumentierung gar nichts anzufangen.

2) Statt 3 schon größeren durchgeführten Liedern mit Pianof. senden Sie mir nur Eine Ariette und 2 Lieder mit Orchestre-Begleitung und zugleich für Pianof. Dergleichen Lieder mit Orchestre habe ich nicht erbeten, indem ich dergleichen schon manches gute liegen habe, aber deren Ausgabe nicht liebe, denn für etwas schon größeres für Gesang sind solche Sachen gewöhnlich nicht groß genug, nun könnte ich zwar die Instrumentalbegleitung weglassen und solche bloß für Pianoforte herausgeben, allein da beide Lieder mit Chören sind, so verfehle ich den Zweck, den ich dabei hatte.

Sowohl hinsichtlich der Märsche und der Lieder haben Sie mir andere Sachen gesandt als wir übereingekommen sind und da das Gesandte nicht für mich paßt, so kann ich es auch nicht annehmen — ich bin gewissenhaft in der Erfüllung dessen, was ich ausgemacht habe, erwarte dagegen aber auch dasselbe, denn wohin sollte es führen, wenn ich bei meinen vielen Verbindungen nicht streng darauf halten wollte.

3) komme ich nun an die Bagatellen — von welchen ich sehr überrascht worden bin; ich habe solche von mehrern spielen lassen, aber auch nicht einer will mir glauben, daß solche von Ihnen sind. Kleinigkeiten habe ich allerdings gewünscht, aber diese sind doch wirklich auch gar zu klein, zudem sind die mehrsten so leicht, daß sie für schon etwas bessere Spieler nicht passen und für angehende Spieler sind mitunter wieder Stellen, die für solche zu schwer sind; übrigens gestehe ich, daß der Effeckt meinen Erwartungen ganz entgegen war, No. 1, 3 und 5 haben etwas, aber die andern gar nicht angesprochen; es ist möglich, daß ich mir zu viel erwartete, denn ich dachte mir kleine niedliche Sachen, welche, ohne große Schwierigkeiten zu haben, doch recht freundlich und ansprechend sind, kurz Sachen wo der Künstler zeigen würde, daß man auch kleine Sachen schreiben könne, welche Effekt machen pp. Um nicht mißverstanden zu werden, will ich nichts weiter darüber sagen, als daß ich diese Kleinigkeiten nie drucken werde, sondern lieber das dafür bezahlte Honorar verliehren will. Diese Erklärung wird Ihnen vielleicht auffallen, aber belieben Sie nur die Gründe, die ich dazu habe, zu erwägen und Sie werden sehen, daß ich in folge derselben handle und keineswegs launig bin. Der erste Grund ist der, daß ich mich nicht der Gefahr aussetzen mag, in den Verdacht zu gerathen, daß ich einen Unterschleif gemacht und Ihren Namen jenen Kleinigkeiten fälschlich vorgesetzt habe, denn daß dieses Werkchen von dem berühmten Beethoven sey, werden wenige glauben.

Ein zweiter Grund liegt darinnen, daß mir nicht bloß daran gelegen ist, Compositionen von Ihnen zu drucken, sondern ich will vorzüglich gute Sachen von Ihnen haben.

Meine Kunden sind gewohnt, vorzügliche Werke von mir zu erhalten, und eine neue Erscheinung wird es sein, wenn ich jetzt, nachdem zeither die mehrsten Werke unserer ausgezeichnetsten Künstler bei mir erschienen, auch noch die Werke des Hr. v. Beethoven herausgebe; allein wenn ich dies Unternehmen mit Zapfenstreichen und Bagatellen wie jene beginne, so muß es scheinen, als ob ich bloß genommen hätte, was Sie mir unter Ihren älteren zurückgelegten Composizionen herausgesucht und abgelassen hätten, denn daß es mit den Zapfenstreichen und Kleinigkeiten eine solche Bewandtniß hat, ist unverkennbar, ich aber will nicht bloß Manuscripte von Ihnen haben, sondern ich will auch vorzüglich gelungene Werke haben, dagegen auch mehr Honorar geben, so daß das, zu welchem ich mich erbiete, in einem richtigen Verhältnisse zu dem, was ich verlange, steht.

Sie werden auf mich zürnen — ich aber kann mir nicht helfen, ich liebe die Umschweife nicht, sondern spreche und handle lieber offen und ehrlich und sage wie ich's denke, am Ende kommt man damit doch weiter, als wenn man um den Brey herum geht; also nichts für ungut — ich will die mir gesandten Manuscripte nicht getadelt haben, allein für mich passen sie nicht, denn wenn ich mit H. v. Beethovens Werken auftrete, so will ich auch ordentlich auftreten und mit den Bagatellen und Zapfenstreichen nicht anfangen, sondern wenn ich auch erst kleine Werke bringe, so sollen es doch schöne ansprechende Sachen sein, denn sonst mag es lieber ganz bleiben.

Wollen Sie mir für die Kleinigkeiten etwas anderes

für Pianof. senden, so werde ich es dankbar erkennen, es mag solches bestehen, worinnen es will, nur hübsch und ansprechend muß es sein, und was es mehr kostet, werde ich gern nachbezahlen, wollen Sie es aber nicht, nun so muß ich es mir gefallen lassen und das Honorar verliehren, denn lieber will ich das Geld einbüßen als diese Kleinigkeiten drucken, weil mir der Gedanke zu peinigend ist, daß jemand glauben könnte, ich habe Ihres Namens mich fälschlich bedient.

Was aber die Zapfenstreiche und die 2 Lieder mit Instrumental-Begleitung betrifft, so muß und kann ich auf unser Abkommen bestehen und verlangen, daß Sie mir statt erstere die Märsche und statt letztere zwey durchgeführte Lieder mit Pianoforte senden, so wie es unter uns verhandelt worden ist. Haben Sie keine solchen Märsche und solche Lieder, nun so melden Sie mir, was Sie sonst wirklich fertig haben, damit ich etwas anderes wähle, denn ich wünsche diesen Gegenstand ausgeglichen zu sehen, es ist schon schlimm genug, daß ich schon im August das Geld sandte und nun solche Unannehmlichkeiten erfahren muß.

Daß ich Ihre Messe übernehmen wollte, schrieb ich Ihnen im vorigen Jahre und am 15. August wollten Sie das Werk an Herrn G. Meisl abliefern, es ist bis heute noch nicht geschehen, wodurch ich in meiner Einrichtung sehr gestört worden bin, denn ich hatte mich auf jenes große Werk eingerichtet; da ich nun sehe, wie Sie es mit Ablieferung Ihrer Manuscripte machen und Sie mir schreiben, daß Sie auch von zwey andern um Messen angegangen würden, so entbinde ich Sie Ihrer Zusage wegen der Messe und habe nichts dagegen, wenn Sie solche nun andern geben.

Sie sind ein sehr guter Mann, das weiß ich recht wohl, und wäre ich in Wien, wir würden ganz gut mit einander auskommen, bei unserer Entfernung wird solches aber nicht gelingen, dies sehe ich als Geschäftsmann recht wohl ein, auch werden Sie dieses schweigend selbst zugestehen, wenigstens giebt unser erstes Geschäft den Beweiß dazu. Was mich am mehrsten dabei kränkt, ist, daß Sie, um mein quälen und die erhandelten Manuscripte nur loß zu werden, mir endlich Sachen zusammen gesucht haben, wovon Sie einige vielleicht nie herausgegeben hätten, wenigstens beweisen die Zapfenstreiche, daß sie solche alte Kompositionen sind, ich aber habe durch mein uneigennütziges Erbieten dies doch wohl nicht verdient, sondern da ich um keinen Preiß handelte und Ihnen meine Wünsche nach recht gelungenen Werken so deutlich auseinander setzte, so hätten Sie auch recht sorgfältig für mich sorgen sollen, denn dies erste Geschäft sollte ja als Eingang zu ferneren größeren Geschäften dienen, indeß wenn auch dies erste nicht nach Wunsche ausgefallen ist, so bleibe ich doch immer geneigt zu künftigen Geschäften, nur auf schriftliche Betreibung derselben lasse ich mich nicht mehr ein, sondern verschiebe solche bis zu meiner mir vorgenommenen Reise nach Wien, dann wollen wir persönlich mit einander handeln, wenn Sie dazu geneigt sind, denn mündlich wird es besser gehen, daher auch dieserhalb die Wiener Verleger besser mit Ihnen auskommen und zwischen diesen keine Unannehmlichkeiten wie jetzt bei mir vorfallen können, weil diese an Ort und Stelle sind und sich mit Ihnen besprechen können.

Als Künstler wird Ihnen dieser Brief unangenehm sein und Sie werden auf mich zürnen, doch thun Sie dies nicht und nehmen Sie meine Offenheit nicht übel auf, sondern denken Sie, daß ich Kaufmann bin und als solcher handle. Ich würde mir nie erlauben, irgend einen Tadel gegen solch einen großen Künstler wie Sie merken zu lassen, allein was ich jetzt tadle, betrifft nicht den Künstler, sondern das Geschäft, welches dieser mit mir gemacht hat, folglich trifft das gesagte auch keineswegs den Künstler, sondern den Künstler bloß als Geschäftsmann genommen, und als solcher können Sie es mir nicht übel nehmen und schmerzlich würde es mir sein, wenn solches der Fall wäre, denn das Vorgefallene hat meine Hochachtung für Sie nicht gestört und den Wunsch nach Ihrer Zuneigung nicht vermindert.

Der Zapfenstreich, die 2 Lieder mit Orchestre und die Bagatellen folgen hiermit zurück, und ich erbitte mir dagegen die abgehandelten Märsche, die durchgeführten für Pianoforte und ein Werk für Pianof. allein und haben Sie solche nicht, nun so senden Sie mir zur Ausgleichung der bezahlten fl. 360.— andere Werke, mit welchen ich dem Publikum beweisen kann, daß ich mich immer bemühe, möglichst gelungene Sachen heraus zu geben, welches ich auch wirklich thue und keine Kosten dabei scheue.

Ich hoffe, daß Sie dieses Bestreben würdigen und folglich mich jetzt entschuldigen werden und verbl. pp."

Wie dieser an sich sehr verständliche Brief von Beethoven aufgenommen wurde, kann man sich denken. Daß Peters in diesem Fall — von seinem geschäftichen Standpunkt aus — im Recht war, ist an sich klar. Näheres darüber berichtet uns Schindler, den wir am besten ebenfalls gleich selbst sprechen lassen. Die Stelle, die ich Kalischers Neudruck von Schindlers Biographie entnehme (S. 372/73), lautet wie folgt:

„... Die in Rede stehenden betitelte er „Bagatellen" und hatte sie in der hochbegeisterten Zeit des Entstehens der Missa solemnis, gleichsam um auszuruhen, zu Papier gebracht. Der Leipziger Verleger schickte sie jedoch sofort zurück mit der Bemerkung: er halte sie des Preises (ich glaube 10 Ducaten) für unwerth und Beethoven solle es unter seiner Würde halten, die Zeit mit solchen Kleinigkeiten, wie sie jeder machen könne, zu verbringen. — Diese kühne, aber zu guter Zeit kommende Bemerkung fand bei dem Meister eine äußerst unliebsame Aufnahme. Gegen seine Gewohnheit hat er den Tag des Erhaltens — 19. März — sogar im Kalender notiert, der mir vorliegt. Es hatte wirklich den Anschein, als gefiele er sich in solch geistiger Abspannung und habe Lust noch mehrere dergleichen Bagatellen aus dem Mantel zu schütteln ...."

Wie man sieht, ist Schindlers Darstellung des Briefes von Peters etwas übertrieben. Zu einer wirklichen geschäftlichen Verbindung zwischen Beethoven und Peters ist es nicht gekommen, obgleich noch mancher Brief gewechselt wurde. Das vorgeschossene Geld bekam der Verleger laut einer Quittung durch S. A. Steiner & Co. in Wien am 7. Dezember 1825 wieder zurück.

Von der Musikalienschau auf der Bugra

Von Dr. Max Unger

Zu den auswärtigen Ausstellern, die in der Leipziger Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik ihre musikalischen Verlagswerke zeigen, gehört außer den wenigen kürzlich schon angeführten Verlagshäusern auch die Kölner Firma Tischer & Jagenberg. Sie nimmt sich mit großem Idealismus ausschließlich des zeitgenössischen Schaffens an und ist offensichtlich bestrebt, ihren Werken ein in Farbe und Zeichnung modern und eigenartig stilisiertes Gewand zu verleihen. Obgleich hier fast jeder Notentitel unterschiedliche Entwürfe aufweist, so geht doch durch all diese Musikalienschau ein gleichmäßig zusammenfassender, vornehmer Zug, dessen guter Eindruck noch erhöht wird durch eine wohlgelungene Anordnung auf einem künstlerischen Hintergrunde. Was im Buchverlag bereits als selbstverständlich gilt, nämlich den Noten auch eine äußerliche Schönheit zu verleihen, das hat sich das genannte Haus zum rühmenswerten Grundsatz gemacht. Die verschiedenen in dem Stand dieses Verlags zu sehenden Titelblätter stellen seine ziemlich reichen Möglichkeiten der Ausstattung dar. Da er vornehmlich mit einem außerordentlich großen — wegen der verschiedenen Bestimmung seiner Musik übrigens verschieden gestalteten — Format zu rechnen hat, ist es eine schwierige Sache für sich gewesen, den zur Verfügung stehenden Raum aufzuteilen; doch ist das, wie angedeutet, trefflich gelungen. Was die verschiedenen Titel selbst anbelangt, so sieht man diese in einfachem Druck und fertiger Type, andere, die einfarbig sind und sich in der Schrift dem Inhalt anpassen, ferner Titel mit Randleisten und gezeichneter Schrift, endlich solche, bei denen auf einen besonderen Bildschmuck Wert gelegt wird. Bei allen Versuchen der letzten Art ist aber streng darauf gesehen worden, daß die Zeichnung mit dem Inhalt des Werkes Hand in Hand gehe. Die gezeichneten Titelblätter hat zumeist der Musikdirektor F. Max Anton, ein sehr vielseitig begabter Künstler in Reydt, von dem auch ein Liederzyklus ausgestellt ist, geschaffen. Für die rein kunstgewerblichen Arbeiten wird in dem jungen Kölner Kunstgewerbler Hans Coßmann eine tüchtige Kraft herangezogen. Auch ein paar Liebhaberausgaben findet man hier: ein Liederheft von Ramrath nach Dehmelschen Texten, mit der Behrens-Type gedruckt, und ein Eichendorff-Heft von J. Weismann mit Bildern von Moritz v. Schwind (Ausstattung nach Angabe des Heidelberger Bibliophilen Dr. Richard Benz). Man muß die Ausstattungsgrundsätze von Tischer & Jagenberg nicht nur gutheißen und anerkennen, sondern sogar als nachahmungswürdig und mustergültig für andere Verlagshäuser hinstellen.

Zu diesem fortschrittlichen Äußeren der Musikalien dieses Verlags gesellt sich auch der fortschrittliche Inhalt; in der Hauptsache hegt und pflegt er die rheinische Kunst. Außer den schon genannten seien als wichtigste Komponisten mit ihren wichtigsten Werken genannt: Rudolph Bergh (Requiem für Werther), Frederick Delius (Lebenstanz), August von Othegraven (Männerchöre), Arnold Schönberg (Op. 13, „Friede auf Erden", für gemischten Chor a cappella), Julius Spengel (Männer- und gemischte Chöre), Ewald Straesser (Kammermusik, G dur-Sinfonie und Vokalwerke) und Julius Weismann (Op. 34, Kantate „Macht hoch die Tür", für Sopransolo, Chor und Orchester, Op. 35, Tanzfantasie für Klavier oder Orchester und Lieder).

Um, wie es auch andere Aussteller gehalten haben, den Stand auch sonst zu beleben, hat der Kölner Verlag auch für Bild- und Büstenschmuck Sorge getragen: Die gute bronzene Nachbildung einer prächtigen Beethoven-Büste, deren marmornes Original von Johann Baptist Schreiner, einem jetzt in Köln lebenden Bildhauer, stammt und im Besitz von Walter Jagenberg ist, ist im Mittelpunkt dieser Verlagsschau aufgestellt. Größter Teilnahme gewiß werden aber in dieser Abteilung noch zwei Originalölgemälde sein, die sehr wahrscheinlich Beethovens Eltern darstellen (s. die Bilder auf S. 410 und 411 dieses Heftes). Merkwürdig genug mutet die Entdeckung dieser Stücke an. Dr. Gerhard Tischer berichtete darüber in Nr. 51, 52 des X. Jahrgangs der Rheinischen Musik- und Theaterzeitung: „Im Besitz des Bonner Beethoven-Hauses befindet sich als Nr. 153 der Sammlung ein Porträt, das nach alter Überlieferung die Mutter Beethovens, Maria Magdalena geb. Kewerich, darstellt. Herr Walter Jagenberg in Köln erwarb für Frau Carreño eine Photographie davon, die vorerst auf dem Flügel in seinem Musikzimmer stand. Dort sah sie am 1. April 1890 durch Zufall der Kölner Maler und Restaurator M. Kempen und fragte mit Erstaunen, wie man zu der Reproduktion eines Bildes gekommen sei, das sich seit Jahren in seinem Besitze befände. Als er hörte, wen es vorstelle, sagte er in seiner trockenen Weise: „Dann hann ich auch der Vatter dazu". Ein genauer Vergleich der beiden Frauenbildnisse zeigte, daß sie völlig übereinstimmten, mit ganz geringen Abweichungen in der Zeichnung der Haube. Der überaus sachkundige Maler hatte die Bilder schon lange vorher als Arbeiten des Malers Kaspar Benedikt Beckenkamp erkannt, und nach seinen Angaben, denen unter anderen Kunstkennern auch Hofrat Aldenhoven sofort beistimmte, wurde nun auch das Bonner Bild Beckenkamp zugeschrieben, ohne daß man zunächst den näheren Zusammenhang kannte. Genauere Nachforschungen ergaben die Richtigkeit dieser Annahme, zum mindesten die höchste Wahrscheinlichkeit. Der Maler Beckenkamp, als Porträtist und Kopist altdeutscher Gemälde hochgeschätzt, starb in Köln am 1. April 1828, ohne nahe Erben zu hinterlassen, und zwar in einem Hause in der Sternengasse. Ebenda, Sternengasse 35, fand Kempen die beiden Bilder 1880 bei Herrn Robert Holzhäuser, einem Mann, der neben seinem Trödlergeschäfte Umzüge besorgte und in jenem Schuppen, wo die beiden Bilder hingen, noch mancherlei altes Gerät aufgestapelt hatte, was bei Umzügen stehen geblieben sein mochte. Wegen des lebhaften Gesichtsausdruckes erwarb Kempen die Porträts um ein geringes und reinigte sie sorgfältig von dem Schmutz einiger Jahrzehnte. Den Meister der Bilder erkannte er sofort, wußte aber natürlich nicht, wen die Porträts darstellten". Im übrigen teilt Fischer über den Maler noch manches Ausführliche mit und zeigt vor allem, daß die Familien Beethoven und Beckenkamp miteinander bekannt gewesen sein müssen. Der Maler Beckenkamp stand ebenso wie der Koch Heinrich Kewerich, der Vater von Beethovens Mutter, in Diensten des Kurfürsten Clemens Wenzeslaus von Trier, und im Jahre 1782 wurde der Maler mit seiner Frau, die Bühnensängerin war, an den Hof des Kurfürsten Max Franz nach Bonn berufen, wo bekanntlich Johann van Beethoven, der Vater des großen Ludwig, wirkte. Abgesehen davon, daß die Beckenkamps auch in der Fischerschen Handschrift, einer wichtigen Quelle für Beethovens Jugend, als mit dem Hause Beethoven befreundet genannt werden, kann ich hier auch noch mitteilen, daß ein Brief Neefes, des Lehrers Ludwigs, einmal auf Frau Beckenkamp Bezug nimmt, und zwar anscheinend in einem für Beethoven günstigen Sinne. Ich habe diesen Brief vom 24. Juli 1784 in der „Musik" (1. Novemberheft 1912) veröffentlicht. In diesem Jahre war versucht worden, Neefe aus seinem Hoforganistenamte zu verdrängen, und zwar zugunsten des jungen Beethoven, der aber selbst diesen Intrigen gegen seinen Lehrer ganz fern gestanden zu haben scheint, was daraus hervorgeht, daß die von mir veröffentlichten Briefe Neefes nirgends eine bittere Bemerkung gegen seinen Schüler enthalten. Der wichtigste, von mir a. a. O. fast ganz mitgeteilte Brief schildert die Notlage des verdienten Musikers, der sich vor den Entschluß gestellt sieht, seinen Abschied zu fordern, in eindringlicher Weise und mit prächtigen Worten; zum Schluß heißt es als Nachschrift: „Diesen Augenblick hör' ich, daß Madam Beckenkamm ehegestern beim Kurfürst eine ganze Stunde gewesen sei. Er soll sie haben rufen lassen. Wer weiß, was sie da wieder für bösen Samen ausgestreut hat? . : ." Als ich diesen Brief veröffentlichte, habe ich schon die Vermutung ausgesprochen, daß Frau Beckenkamp dem jungen Beethoven mit ihren Intrigen gegen Neefe absichtlich zu nützen suchte. Man sieht von neuem, daß die Familie Beethoven mit den Beckenkamps (auch Bettenkamp geschrieben) doch sehr gut daran gewesen sein muß. — Tischer meint, in dem Bild Johanns van Beethoven mit

dem Sohn nicht allzuviel Ähnlichkeit finden zu können, und Deiters zweifelt im ersten Bande der von ihm besorgten zweiten Auflage der Thayerschen Biographie wegen der Unähnlichkeit zwischen den Bildern Beethovens und dem angeblichen Bild des Vaters überhaupt an der Echtheit. Mit Recht weist aber Tischer darauf hin, daß Ludwig nicht seinem Vater, sondern seinem Großvater ähnlich gewesen sein soll. Aber trotzdem wird der Beschauer des Bildes manchen gleichen Zug zwischen Vater und Sohn entdecken: Ich weise nur auf die breite gewölbte Musikerstirn, die Augenbrauen und die vorgeworfene Unterlippe hin. (Man denke sich übrigens um diesen Kopf die wirren Haarlocken Ludwigs. Schließlich möchte ich nicht verfehlen, auf die überraschende Ähnlichkeit des Bildes mit dem im Besitze von Breitkopf & Härtel befindlichen, 1823, also im Alter entstandenen Beethoven-Bildnis von Waldmüller hinzuweisen, wenngleich dieses von Schindler als unglücklich getroffen hingestellt wird.) Im übrigen muß hier auf die ausführlichen Mitteilungen Tischers Bezug genommen werden. Nur sei noch hinzugefügt, daß die beiden Bilder — 27 1/2 cm breit und 33 1/2 cm hoch — ganz trefflich erhalten sind.

Unmittelbar vor dem eben genannten Verlag hat Aloys Maier in Fulda seine Musikalien zur Einsicht ausgelegt. Seine Hauptwerke sind Oratorien („Quo vadis“ von Felix Nowowiejski), dramatische Kantaten und Konzertdramen („Frau Holde“ und „Kaiser Max“ von Albert Tierfelder), Messen (von H. F. Müller und J. Diebold) und andere geistliche Werke sowie Orgelmusik (Orgelmagazin, ein Hilfsbuch für Organisten einer jeden Konfession, und andere Arbeiten von Dr. W. Volckmar).

Einen Verlag, der wieder ein ganz eigenes Gesicht hat, begrüßt man in Ernst Eulenburg. Jeder ernsthafte Musiker weiß, was ihm dieses eigene Gesicht gibt: Seine über die ganze Welt verbreitete und wegen ihrer bequemen Handhabung mit Recht beliebte „Kleine Orchester-Partiturausgabe“, die, soviel wir wissen, aus Paynes kleiner Kammermusik-Partiturausgabe hervorgegangen ist. Hier hat man einmal erwünschte Gelegenheit, die verschiedenen Ausstattungsmöglichkeiten dieser Ausgabe nebeneinander zu betrachten, und stellt mit Befriedigung fest, daß auch hier der Anlauf zu einem würdigen Äußeren für einen würdigen Inhalt genommen wird. Ich meine damit in erster Linie die prächtige grün und weiße Partiturausgabe der Orchesterwerke Beethovens, die in ihrer schlichten Schönheit die Achtung erweckende, schön stilisierte Ausstattung der Brahmsschen Sinfonien fast noch übertrifft. Die gewöhnlichen festen Einbände dieser Partituren in ihrer grünen Farbe (zum Teil mit rotem Buchrücken) kennt man allgemein, und auf die landläufigen gelb brochierten brauchte eigentlich gar nicht erst hingewiesen zu werden. Wie bekannt, besteht der Hauptteil dieser Bände aus klassischen Werken; aber auch neuere und neuste Tonsetzer sind hier vertreten, so z. B.: Berlioz, Borodin, Bruch, Bruckner, Buononcini, Cornelius, Dvořak, J. B. Foerster, Glinka, Grieg, Heinrich XXIV. Fürst Reuß, Herzogenberg, Graf Hochberg, Jongen, Liszt, A. Reuß, Scontrino, Sgambati, Sibelius, Sinding, Sinigaglia, R. Strauß, Tschaikowsky, Verdi, Volkmann, Weingartner, H. Wolf und — natürlich — Wagner und Brahms. Der Verlag hat zwei ganze Schränke mit diesen Bänden, worauf er mit Fug und Recht sehr stolz sein darf, gefüllt. Ferner ist auf dem einen der beiden Schauschränke die viele hundert Nummern umfassende Sammlung „Deutsche Eiche, Lieblingsgesänge der deutschen Männergesangvereine“ aufgestellt, die andere Spezialität des Hauses Eulenburg; auf dem andern ist eine kleine, aber schön gearbeitete Brahmsbüste zu sehen, wie dieser Raum überhaupt auch sonstigen guten Bilderschmuck von Klassikern der Tonkunst — bis auf Dvořak herauf — aufweist. Der geschmackvolle Entwurf der Abteilung und seine Aufteilung stammt übrigens, wie die meisten andern künstlerisch ausgestatteten Räume, von der Werkstätte der Leipziger Firma Würzler-Klopsch. Sieht man sich in dieser Abteilung noch weiter um, so stößt man zuerst auf die immerhin reichlich vertretene Unterrichtsliteratur. Von der klavieristischen seien genannt die von Karl Eschmann-Dumur nach seinen besonderen Grundsätzen der Befingerung und sonstigen Bezeichnung herausgegebenen „Préludes et Exercises dans tous les tons majeurs et mineurs de Muzio Clement“, die Schule der Klaviertechnik von dem gleichen Bearbeiter, die von Willy Rehberg mit Varianten und Originalbeiträgen besorgte neue Ausgabe der 60 täglichen Studien von J. Pischna, die von Robert Teichmüller für den Unterricht herausgegebene Sammlung „Klassische und moderne Klavierwerke“, endlich die Neuausgabe der Klavierwerke von Joh. Seb. Bach, wofür Bruno Hinze-Reinhold zeichnet. Die Gesangliteratur ist vertreten durch Theodor Hauptners bekannte Theoretisch-praktische Gesangschule („Die Ausbildung der Stimme“), durch Lieder von Hans Sitt und Richard Wetz und das bekannte „Halleluja“ von Ferdinand Hummel (vielleicht die gangbarste Nummer des Verlags). Für die Violinmusik zeichnet in erster Linie Hans Sitt (als Herausgeber der „Violinkonzerte und Konzertstücke alter und neuer Meister“ und der Kompositionen von Wieniawski sowie als Komponist des D moll-Konzertes Op. 111, von Etüden und Vortragstücken), ferner Adolf Huber mit Schülerkonzertini und anderen erziehlichen Werken, Leopold v. d. Pals mit seinem H moll-Konzertstück Op. 10, Willi Burmester mit einigen kleinen Stücken und freien Bearbeitungen Paganinischer Capricen, Fritz Kreisler mit ähnlichen Bearbeitungen und Josef Karbulka mit Stücken aus der eigenen Werkstatt. Von sonstigen Komponisten fallen auf: Hugo Kaun mit seiner C moll-Sinfonie, Vinzens Reifner mit der Sinfonischen Märchenfantasie „Dornröschen“, Stephan Krehl mit dem D dur-Trio Op. 32 und andere Namen. Einer muß aber noch besonders genannt werden: Karl Scheidemantel mit seinen Meisterweisen (Ausgewählte Lieder und Gesänge älterer und neuerer Zeit in sechs Bänden für Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß, vom Leichten zum Schweren fortschreitend geordnet, mit Atem- und Vortragszeichen versehen). Man wird die Abteilung Ernst Eulenburg mit Befriedigung verlassen. Daß die Firma auf der Ausstellung auch noch in einer anderen Funktion — als Arrangeur der Konzerte im Saale der Musikverleger — vertreten ist, daran sei endlich noch kurz erinnert.



„Ughlu“

Romantische Oper in 3 Aufzügen
von Adolf Piskáček

Erstaufführung im Kgl. böhmischen Nationaltheater in Prag am 27. Juni 1914

Knapp vor den Theaterferien hat das Nationaltheater diese bereits länger versprochene heimische neue Oper aufgeführt. Das Libretto verfaßte der Komponist unter Benutzung einer Erzählung von Felix Dahn. Die Handlung spielt in der sagenhaften nordischen Zeit. Der nordische König Harald wurde durch einen feindlichen, vergifteten Pfeil verwundet, und ein finnländisches Weib namens Ughlu heilt seine Wunde. Der König sehnt sich nach seiner Heimat und seiner Braut Haralda. Ughlu liebt leidenschaftlich Harald, und aus Liebe zu ihm tötet sie ihren Verwandten Moin, der Harald meuchlerisch ermorden will. Inzwischen sucht der Erzieher Haralds Björn den jungen König überall und kommt mit seinem Schiffe und Gefolge zur einsamen Insel, wo er freudig seinen Herrn begrüßt. Der König Harald beabsichtigt Ughlu mitzunehmen, aber vergebens — Ughlu will nicht das Glück ihrer Rivalin sehen und bleibt. Harald mußte nach seiner Rückkehr wieder in einen Krieg ziehen und kehrt siegreich in seine Burg Harjadal, wo ihn die Königin Haralda erwartet, zurück. Inmitten der Freude und des Glückes sinkt Harald bewußtlos zu Boden; seine alte Wunde öffnet sich, und nur die einzige Finnländerin Ughlu kennt die Mittel, welche die Wunde heilen können. Björn entschließt sich, Ughlu zu holen; inzwischen liegt der sieche König am Sterbebett. Björn kommt zurück, jedoch ohne Ughlu, so daß Harald nicht gerettet werden kann. Harald stirbt, und

seine Leiche soll feierlich verbrannt werden. Das ganze Volk ist versammelt, die Flammen berühren schon die Leiche Haralds, und spät kommt Ughlu, die noch im letzten Augenblick Harald retten wollte. Aus Verzweiflung wirft sich die Finnländerin in die Flammen.

Der Komponist wählte einen Stoff, wie wir viele ähnliche bei den nachwagnerischen Komponisten finden. Alte mythische Zeit, Helden und Gestalten der Sagenwelt war das Milieu, das gern gesucht wurde, und auch Piskáček gelangte von der Volksoper über ein Oratorium aus der altböhmischen Geschichte „Der heilige Adalbert" zu seinem heutigen Werke. Der Komponist hat in seiner Erstlingsoper „Die wilde Bára" (siehe Jahrg. 41 Heft 1 d. Bl.) Dvořák und Bendl als Vorbilder gehabt und bekennt in seiner Erläuterung zu dieser Oper, daß er nun (1910) in diesem Stil nicht mehr komponieren würde, was sich in seiner neuesten Oper auch tatsächlich bestätigt hat. Von dem volkstümlich melodiösen Stil geht Piskáček zur äußersten Moderne über. Richard Strauß ist derjenige, in dessen Stil nun Piskáček sein Heil sucht. Die Musik der „Ughlu" will um jeden Preis charakterisieren, selbst wenn das gesungene Wort darunter leidet. Das Hauptwort fällt hier dem Orchester zu, welches, ganz modern ausgerüstet, ohne dem Publikum Konzessionen zu machen, rast und tobt. Die Melodie mußte der Vernunft weichen, der Komponist zerbröckelt in der Suche nach Charakteristik jeden melodischen Anlauf, so daß die Musik einen ziemlich kurzatmigen Eindruck macht; dafür bemüht sich Piskáček, sein Werk rhythmisch sowie harmonisch interessant auszugestalten. Das sonst sehr richtig musikalisch deklamierte Wort verliert sich manchmal in den Wogen des Orchesters, allerdings nicht zugunsten der Verständlichkeit. Am gelungensten erscheint der zweite Akt. Sonst ist die Oper das Werk eines erfahrenen Musikers, der lange Jahre Orchester- und Chordirigent war und der auch seine Kenntnisse gut praktisch ausnützen kann. Mehr Durchsichtigkeit in der Instrumentation wäre der Oper auch nicht zum Nachteil. In den jetzigen Zeiten ist es wirklich lobenswert, wenn sich ein Komponist, wie es auch hier der Fall ist, nicht um die Gunst der breiteren Zuhörerschaft bewirbt, sondern fest und entschlossen zu seinem Endziel schreitet. Piskáček (geb. 1873) hat noch eine künstlerische Laufbahn vor sich und hat sicher mit diesem seinem Werke noch nicht das letzte Wort gesprochen. Ob er bei diesem Stile, der ihm nicht so nahe wie derjenige Smetanas und Dvořáks liegt, bleiben wird, wird seine künftige Entwicklung zeigen. Der Erfolg war trotz der herrschenden Hitze und eines nicht gerade starken Besuches groß, der Autor wurde vielmals gerufen und durch zahlreiche Kranzspenden ausgezeichnet. Der Kapellmeister Herr Brzobohatý hat das schwierige Werk mit einer alle Hindernisse leicht überwindenden Sicherheit dirigiert. Auch die Solisten (Harald: Herr Lebeda, Ughlu: Frau Slaviková, Haralda: Frl. Miřiovská, Björn: Herr Kliment, Moin: Herr Chmel) haben ihre besten Kräfte eingesetzt, um dem heimischen Werke zum Erfolg zu verhelfen. L. Bohaček

Rundschau

Konzerte

Königsberg i. Pr. Das achte und letzte der Königsberger Sinfoniekonzerte der Musikzeit 1913/14 fand als Brahms-Gedächtnisfeier an dessen Todestage, dem 3. April, unter Prof. Max Brodes Leitung statt. Dementsprechend war auch die Vortragsreihe zusammengestellt. Zuerst die tragische Ouvertüre Op. 81. Danach das D moll-Klavierkonzert Op. 15 mit Artur Schnabel als Solisten. Das Opus aus des Meisters jüngeren Jahren hat bekanntlich einige Wandlungen im Verlaufe einiger Jahre durchgemacht, bis es sich endlich zu des Komponisten Befriedigung zu dem entwickelt hat, was es nun ist. Durch seine großen Dimensionen gibt es sich gewissermaßen als ein Riesenorganismus, besonders in dem ersten Maestososatz. Nicht weniger als 90 Takte Tutti muß der Solist an sich vorüberziehen lassen, bis er zum Wort kommt. Aber dann setzte Schnabels hierfür prädisponiertes, kompaktes, doch nie unschönes Spiel ein. Das Adagio sang er auf den Tasten mit wohlabgewogenem, edlem Anschlag. Und in dem gegensätzlichen Allegro non troppo entwickelte er Feuer und Leidenschaft und wo es darauf ankam, eine glänzende, gesunde, unaufdringliche Technik. Den großen Schluß bildete Beethovens Neunte. Der aus Mitgliedern der Singakademie und solchen anderer Vereine zusammengesetzte Chor war nicht allzu zahlreich. Die Solisten stellte das Stadttheater, nämlich Fräulein Erna Fiebiger (Sopran), Frau Else Gerhart-Voigt (Mezzosopran), die Herren Walter Favre (Tenor) und Martin Abendroth (Baß). Die Aufgabe, die den Solisten gestellt wird, ist meines Erachtens bei der hohen Tonlage und dem schnellen Tempo eines hochgeschraubten Affekts wahrlich keine geringe. Sie fanden sich mit ihr achtungswert ab. Das Orchester gab sich, abgesehen von einer kleinen Voreiligkeit der Fagotts im letzten Sinfoniesatz, recht vorteilhaft im Alleinspiel wie im Begleiten. — Die Musikalische Akademie gab am 7. April in der Domkirche ein Konzert. Anwesend war Se. Kgl. Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen. Für den neuerwählten Dirigenten Dr. Rudolf Siegel war dies die erste Gelegenheit, sich einem hiesigen, zahlreichen Auditorium öffentlich vorzustellen. Auf J. S. Bachs Sinfonie (Vorspiel) zur Kantate am Sonntage Sexagesimae „Gleich wie der Regen und Schnee" — Orchester: die durch Kunstfreunde verstärkte Kapelle des Inf.-Rgts. Herzog Karl von Mecklenburg-Strelitz (6. Ostpr.) Nr. 43 — folgte J. S. Bachs Kantate am Sonntage Estomihi für Alt, Tenor und Baß „Sehet, wir gehn hinauf nach Jerusalem" als hiesige Erstaufführung. Das Hauptwerk des Abends aber war Brahms' Deutsches Requiem, das dieselbe Musikalische Akademie am Karfreitag 1913 unter Paul Scheinpflugs, des Vorgängers, Leitung zur Aufführung gebracht hatte. Ein Grund zu so baldiger Wiederholung dieses grandiosen, herrlichen Werkes war zweifellos der, daß Dr. Siegel zu den Proben von Berlin gastweise herkommen mußte und die Zeit zum Einstudieren eines neuen Werkes doch zu kurz war. So betrat der neue Dirigent wohlvorbereiteten Boden und konnte — da sich in einem Jahre doch dies und das verblaßt hatte — ohne viele Anstrengung und Widerstand aus dem alten Geleise in das neue seiner individuellen, etwa abweichenden Auffassungen und Intentionen rangieren. Man ist bei solcher Gelegenheit ja leicht versucht und geneigt, Vergleiche zwischen früher und jetzt anzustellen. Doch wir wollen mit einem vollen, endgültigen Urteil bis zur kommenden Winterkonzertzeit, in der sich uns Dr. Siegel im Konzertsaal etwas näher präsentieren wird, warten. Auf das Requiem selbst näher einzugehen, dürfte sich schon der Kürze halber erübrigen. Die Soli waren vertreten durch Frau Emmy Collin (Sopran), Fräulein Theodora Bandel-Berlin (Alt), J. Dworsky (Tenor) und Herm. Weißenborn-Berlin (Baß). Den Orgelpart hatte Ernst Beyer übernommen.

Als Verdi-Feier hatte sich die Singakademie für Karfreitag (10. April) zu Verdis 100. Geburtstage dessen Requiem gewählt. Hat sich Verdi in seinen Opern dem Geschmack der großen Volksmenge anbequemt und auf also bequemen Pfaden schnurstracks dem Erfolg entsprechender Art zugesteuert, so nimmt er hier im Requiem wohl zur Überraschung vieler eine ernstere Physiognomie strengerer, polyphoner Form an. Aber — die Krähe kann das Zupfen nicht lassen; und ganz verleugnen kann sich der Dramatiker doch nicht. Dieses „Oratorium" schildert so lebhaft, malt so bunt, daß es, wem's so zu hören beliebt, stellenweise gerade so gut an Theater und Szene erinnert wie an Kirche. Daß der Dirigent, Prof. Max Brode, mit der Aufführung ganz zufrieden war, glaube ich kaum. Und ich wage nicht zu widersprechen. Wodurch so, wird er am besten wissen. Es obwalteten, denke ich, mehr sozusagen materielle als direkt

künstlerische Gründe. Vielleicht eine vorhergehende, berufliche Überanstrengung der Solisten vom hiesigen Stadttheater — vielleicht zu wenige Gesamtproben aus Zeitmangel u. dgl. m. Der Komponist stellt auch große Ansprüche in den Ensemblestellen. Dazu befand sich unsere ausnahmsweise opulente Konzertjahreszeit schon ungefähr in den letzten Zügen. Doch bestand der große Apparat — gemischter Chor, Soli und Stadthallenorchester — unter Prof. Brodes sicherer Leitung mit Ehren. In diesem Sinne seien die Solisten genannt: Fräulein Erna Fiebiger, Sopran; Frau Elsa Gerhart-Voigt, Alt; Ludwig Eybisch, Tenor und Martin Abendroth, Baß. — Ebenfalls unter Prof. Brodes Leitung brachte der Philharmonische Verein in seinem mehr entre nous-Konzert im kleineren Stadthallensaale am 21. April Rubinsteins Ozeansinfonie Op. 42, zum Schluß Brahms' „Akademische Festouvertüre", die mit ihren studentischen Liedermotiven für uns hier in der Universitätsstadt einen besonderen Reiz hat, und zwei Gavotten aus „Les petits riens" von Mozart. Dazwischen spendete der einheimische, seines kunstvollen, warm empfundenen Cellospieles wegen gern gehörte Konzertmeister Hermann Hopf drei Sätze aus Poppers Suite „Im Walde" — Andacht, Herbstblume und Reigen. — Unser einheimisches Streichquartett (Carl Becker 1. Violine, Kurt Dombrowski 2. Violine, Paul Binder Viola und Hermann Hopf Cello), dessen Bestehen wir uns seit Beginn der Konzertzeit 1913/14 erfreuen, hatte seinen 4. und letzten Kammermusikabend auf den allerdings weit vorgerückten 23. April gelegt. Kein Wunder, daß schon viele der üblichen Besucher musikmüde waren und durch Abwesenheit glänzten. Das gab dann einen schwachbesetzten Saal — und den Ausübenden wenig Inspiration. Diesem Umstande zumeist, wenn nicht ausschließlich, wird es auf das Konto zu setzen sein, wenn die genannten Herren gegen ihre sonstige Gewohnheit sich diesmal nicht so recht in Stimmung, in ihrem Element daheim fühlten. Sie spielten Beethovens Quartett Op. 18 Nr. 6 B dur, Liszts Originalstreichquartett E dur „Angelus", das durch seine eigenartige Einleitung auffiel und von dem uns das Programm verriet, daß es „aufgenommen für Pianoforte in die Années de pelerinage, III. Année" sei; und zum Schluß Brahms' Streichquintett Op. 111 G dur (2. Viola: Reinhard Zschämisch). Wie gesagt, die Herren Interpreten waren an ihren früheren drei Abenden glücklicher in der Reproduktion, obzwar sie auch diesmal ausreichend „genießbar" waren. Die bevorstehende Spielzeit wird sie gewiß neuermutigt und erfrischt vorfinden, und sie werden gewiß die in sie gesetzten Hoffnungen, die ihr schönes Beginnen und Fortschreiten erweckte, im einzelnen wie besonders im Zusammenspiel entwicklungsgemäß immer mehr erfüllen. — Gegen Ende März brachte der Philharmonische Chor (Dirigent Musikdirektor Altmann) unter Beihilfe einer Anzahl Freiwilliger der „Melodia", der „Typographia", der „Musikal. Akademie", der Luisenschule usw. „Die neun Musen" von Otto Fiebach-Königsberg zur Aufführung — nach achtjähriger Pause (Mai 1906) zur Wiederholung. In mehr lose aneinandergereihten Einzelbildern schildert uns das Werk das betreffende Gebiet jeder einzelnen der neun Musen — mit verschiedenartigem Gelingen. Fiebach hat sich die dem antiken Versmaße nachgeahmten, trefflichen Übersetzungen Emanuel Geibels zur textlichen Grundlage ausgewählt und geordnet. Bot schon das unhandliche Versmaß dem Komponisten Schwierigkeiten, so mindestens ebensosehr der ganz durchzuführende Lokalton, das Kolorit antiker Diktion. Fiebach steht, und wohl nicht mit Unrecht, in dem Rufe eines hervorragenden Kontrapunktikers. Das bleibt nicht ohne Einfluß auf seine Melodik. So erhoben sich die schwierigen Soli dieses Werkes durchweg unwesentlich über das Niveau des orchestral Einverleibten — sie konnten sich nicht recht hindurchringen durch melodischen Flug und Schwung zu dominierender Selbständigkeit. Trotzdessen gibt es etliche Teile darin von direkt herrlichem Wohlklang in Melodie und Ensemble, so z. B. das Duett in dem der Polyhymnia gewidmeten Teil. Dazu kommt dann noch hier und da eine hervorragend charakteristische, blühende, effektvolle Instrumentation. Gute Gelegenheit, sich interessant und klar auszutummeln, wird Fiebachs Kontrapunktik in den Chorsätzen gegeben, doch auch im Instrumentalen. Da bildet selbstverständlich die ausgesprochene Fuge den Höhe- und Glanzpunkt. Ein gut und groß Stück Arbeit hat der Dirigent Altmann mit dem Einstudieren des schwierigen Werkes geleistet — wohl erstmalig mit solch großem Apparat und solch hohen Anforderungen. Als Solisten wirkten mit vom hiesigen Stadttheater Fräulein Fiebiger (Sopran), Eybisch (Tenor) und Abendroth (Baß); ferner Fräulein Sonnabend (Alt). Nachzutragen sind noch zwei Abschiedsabende einiger Herrschaften vom Stadttheater: Otto Fanger und Frau Fanger-Dotzler sangen im kleinen Stadthallensaal, daß die kolossalen Schallwellen schier die Wände erzittern machten. Solche Heldenstimmen sind allerdings auf eine größere Dimension zugeschnitten. Leider mußte das beliebte Künstlerpaar die bittere Erfahrung machen, daß das, was Schiller von „des Geschickes Mächten" sagt, sich auch auf das nur manchmal „tausendköpfige Ungeheuer", nämlich „das geehrte Publikum" bezieht, mit dem ebenfalls „kein ewiger Bund zu flechten" ist, was die opferwillige, praktische Freundschaft betrifft: der Saal war drückend leer. Nicht viel anders erging es wohl dem dramatischen Sängerehepaar Favre im etwas kleineren Dreikronenlogensaal. Auch dort scheinen die Wogen hoch gegangen zu sein; denn Herr Favre konnte, mußte, durfte sich schließlich in einer veritablen Schlußansprache bedanken und verabschieden. — Zu guter Letzt, obzwar schon oder erst auf den 10. Juni fallend, das als „Frühlingsfeier" benannte Konzert des politisch tendierten Arbeiterbildungsausschusses Königsbergs. Der gemischte Chor unter recht angemessener Leitung des Herrn Paul Honeit setzte sich zusammen aus dem Gesangverein „Vorwärts", dem der „Tapezierer", der „Metallarbeiter-Liedertafel", dem gemischten Chor „Frohsinn", dem Frauenchor „Edelweiß" und einem Kinderchor. Das Orchester, Stadttheaterkapelle, leitete Konzertmeister Hopf — sicher und fachmännisch. Der Solist Bast (Tenor) scheint zwar Fortschritte gemacht zu haben, aber noch können wir ihn nicht in die Reihe der vollzunehmenden Berufssänger klassifizieren. Fräulein Anna Rollan brachte in Flotows Frühlingslied aus Stradella ihren schönen Sopran sehr vorteilhaft zur Geltung. Besonders interessant ist uns die parteipolitische Deutung der Werke. Da heißt es eingangs: „Frühling! Im Reiche der Töne feiern wir, die freien Arbeiter, die Wiedergeburt der Natur. Der harte Winter ist vorüber, wir atmen Sonnenlicht und Blütenduft in vollen Zügen. Sonntag ist's, und die werktägliche Last plagt uns heut nimmer an Körper und Seele. Im glücklichen Gefühl der Feierstunden strebt unser Geist empor zu den Höhen der Freiheit, dort, wo der Künste heilige Tempel stehen. Aus einem der heiligsten tönt uns melodienreiche Musik entgegen. Die Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn zaubert uns die wundersamen Naturschönheiten des schottischen Inselreiches vor Augen. Graue Felsschluchten, steinige Gebirgswege und gefahrdrohende Abhänge zeigen uns unsern Lebenspfad, wie wir unser täglich Brot von unserer Daseinsscholle schwer und sorgenreich abringen müssen. Die Ouvertüre schließt mit hoffnungsvollen Klängen auf eine bessere Zeit, die uns das Land der goldenen Zukunft verheißt. Und schon spinnt Schumanns Frühlingssinfonie in uns die zarten Lenzgedanken zum farbenreichen Bilde. Aus Tod und Verderben steigt der holde Mai, ein Jüngling von höchster Kraft und herrlichster Schönheit. Er stürzt das Alte und Morsche in der noch widerstrebenden Natur, wie Jungsozialismus das Alte und Morsche im Wirtschaftsleben der Völker. Vergeblich bläst der eisige Nord seine Backen auf, um mit vernichtendem Hauch die lebenswarmen Knospen zu ertöten, es muß doch Frühling werden ... Noch einmal zeigt uns die Tell-Ouvertüre von Rossini den tobenden Kampf der Elemente um das Glück der Erde: ‚Friede und Freiheit'. Aber das freie Volk der Schweizer trotzt allen Stürmen, wie schwer sie auch im Gewitterschlag aus den Eisregionen der Felsenherrschaft donnernd und brausend herniedersausen. Mit gigantischer Kraft zwingt das friedliebende, nun aber empörte Volk der Berge des Fremdjoches Knechtschaft zu Boden. Uns soll dies ein leuchtendes Beispiel sein, dann wird es auch in uns und um uns ewig Frühling werden". Ob wohl Mendelssohn, Schumann

und selbst Rossini an eine solche Ausnützung und Verquickung ihrer Kunst für und mit Politik gedacht haben mögen —?! Jedenfalls ist es erfreulich, daß die Bildungsbestrebungen der Arbeiter (im engeren Wortsinne) sich auch der Tonkunst zuwenden; möchte man aber auch hier verstehen lernen, daß die absolute Musik die eigentliche Wesensdomäne der Tonkunst ist, die „Programm"-Musik — eine minder hohe Gattung.

Dr. mus. J. H. Wallfisch

Bad Lauterberg An einem herrlichen Sommertage veranstaltete der hiesige Oratorienverein unter Leitung seines Dirigenten, des Musikmeisters Franz Schubert, eine in allen Teilen gelungene Aufführung von Händels „Messias" in der Bearbeitung von Chrysander. Der herrliche, neue, akustisch günstige Kursaal im Wißmann-Park war von einer festlich gestimmten, andächtig lauschenden Hörerschaft voll besetzt. Die Harzer Stimmen zeichnen sich durch helle, schöne Klangfarbe, gewinnende Frische und ausdauernde Kraft aus; dazu kam eine religiöse Ergriffenheit, eine glaubensfreudige Inbrunst, der sich der Inhalt völlig erschloß. Jeder war in die Sache eingedrungen, der Dirigent hatte den Verein sorgsam geschult, seine Umsicht und Tüchtigkeit befähigen ihn zur Lösung derartiger Aufgaben, die Chöre voll dramatischer Lebendigkeit gestalteten sich zu Treffern, die großen Doppelfugen zu Glanzpunkten der Aufführung. Die Solisten paßten in ihren Stimmen gut zusammen und wirkten einheitlich. Frau Valdis Zerener-München, Frl. Ella Kuhk-Goslar, Wilhelm Horstmann-Herzberg und Reinh. Bartels-Marburg, Frl. Störig (Cembalo) und Herr Fahlbusch (Harmonium) trugen wesentlich zu dem großen Erfolge bei. Der Dirigent baute das Werk geschickt auf, verteilte Licht und Schatten richtig und sparte die Kräfte für die Steigerungen am rechten Orte auf. Das Konzert wurde für die ganze Umgegend zu einem künstlerischen Ereignis, durch dasselbe erwarb sich der Dirigent ein großes Verdienst, denn er weckte die Teilnahme für ernste, kirchliche Kunst. E. St.

Leipzig Auf der Bugra (Konzertsaal der Musikverleger) ließ sich die Leipziger Sopranistin Adele Kießling in einem Liederabend hören. Man gewann von ihr den Eindruck einer für lyrische Aufgaben mäßiger Gefühlstiefe gut begabten Sängerin. Mit sich fortzureißen, ist nicht ihre Sache. Ihre stimmliche Ausbildung ist noch nicht auf der Höhe reifer Künstlerschaft. Noch versteht sie vorläufig nicht, alle Wünsche, die man für den Atem und den „gesponnenen" Gesangston bereit haben muß, restlos zu erfüllen: auch wäre noch viel Obacht auf reine — vor allem nicht zu hohe — Intonation zu geben. Eine angenehme, wenn auch nicht große stimmliche Grundlage, worauf sich weiterbauen läßt, ist indes vorhanden. Einige Lieder des — wohl noch jungen — Leipziger Komponisten Johannes Haubold ließen auf Begabung und Geschicklichkeit schließen; schon eine Persönlichkeit in ihm suchen zu wollen, wäre verfehlt. Den Namen des Herrn, der die Begleitung meist genügend zurückhaltend, aber häufig wenig anschmiegsam ausführte, wollen wir wegen des ganz ungenügenden Vortrags der Chopinschen As dur-Ballade lieber verschweigen.

Dr. Max Unger

Noten am Rande

Das Allgemeine Deutsche Kommersbuch, das im Verlag von Moritz Schauenburg in Lahr 1858 zum erstenmal erschien, liegt jetzt in der neuen Bearbeitung in der 100. Auflage vor. Ursprünglich wohl nur für die deutsche Studentenschaft bestimmt, hat dieses Kommersbuch längst schon die in seinem Titel ausgedrückte allgemeine Verbreitung gefunden: es ist auf dem ganzen Erdenrund bekannt. Den Werdegang der ersten 100 Auflagen schildert Prof. Dr. Ed. Heyck in seinem Geleitwort zur 100. Auflage. Der Inhalt bringt neben dem eisernen Bestande des alten, fest eingebürgerten Liederschatzes eine Reihe neuerer Schöpfungen und in einem besonderen Anhange die aus dem Liederwettbewerbe hervorgegangenen Preiskompositionen; daneben aber auch noch einige andere von den Preisrichtern für die gleichen Liedertexte empfohlene Singweisen. Nicht immer entspricht die preisgekrönte Komposition dem allgemeinen Empfinden sangesfroher Kreise, und gar oft — wir verweisen nur auf die Gemeingut gewordene, aber nicht preisgekrönte Melodie von Altheidelberg, du feine — setzt sich eine andere als die preisgekrönte Komposition von selbst durch. Das neue Kommersbuch bringt deshalb von einigen neuen Liedern 2 bis 3 verschiedene Singweisen, zu denen auch die Klavierbegleitung besonders erschienen ist. Auch für Neues in der äußeren Ausstattung der 100. Auflage hat die Verlagshandlung gesorgt. Um neue, dem heutigen Geschmacke entsprechende Einbanddecken zu gewinnen, erließ der Verlag ein Preisausschreiben an die deutsche Künstlerschaft, an dem sich die Buchkünstler in großer Zahl beteiligt haben. Der Verleger hat dann neben den preisgekrönten Entwürfen noch einige andere angekauft. Um auch dem Kommersbuch in seiner ersten Gestalt gerecht zu werden, hat der Verlag von der ersten Ausgabe von 1858 einen Sonderdruck in 1000 numerierten Exemplaren herstellen lassen. Sie ist zugleich eine Liebhaberausgabe für Sammler von Sonderdrucken, auf Büttenpapier zweifarbig gedruckt, durch Handheftung mit echten Rückenbünden in naturfarbig Schweinsleder gebunden und mit verziertem Goldschnitt versehen. Entwürfe und Zeichnungen zu den Abteilungsbildern und den Zierstücken für den Einband dieser Ausgabe stammen von Prof. F. H. Ehmcke (München).

—n—

Wagner als Komponist von Goethes Faust. Daß Wagner neben seinen großen Meisterschöpfungen auch kleinere Werke geschaffen hat, ist allgemein bekannt; besonders seine fünf Gedichte werden ja viel gesungen. Völlig überraschend auch für den Wagner-Kenner aber kommt die Veröffentlichung von sieben Kompositionen zu Goethes Faust, die Wagner im Jahre 1832 in Leipzig als Op. 5 niederschrieb. Unter diesen Stücken befinden sich u. a. Branders Lied „Es war eine Ratte im Kellernest", die beiden Lieder des Mephistopheles „Es war einmal ein König" und „Was machst du vor Liebchens Tür", „Meine Ruh ist hin" und ein Melodram „Ach neige du Schmerzensreiche". Diese Kompositionen, denen allerdings manches Skizzenhafte anhaftet, ans Tageslicht gezogen zu haben, ist das Verdienst Michael Ballings, des Herausgebers der großen Wagner-Gesamtausgabe, die der bekannte Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel herausgibt. Bisher lagen diese Schätze im Wahnfried-Archiv und sind nun erstmalig im 15. Bande der Gesamtausgabe (Preis 30 M.) — Subskriptionspreis 15 M. — veröffentlicht worden. Der Band enthält noch Bérangers „Les Adieux de Marie Stuart" sowie Jean Rebouls „Was du hier siehst, sind flücht'ge Träume" und auch drei Kompositionen für eine Singstimme mit Orchester, darunter Einlagen zu Bellinis „Norma" und Marschners „Vampyr". Auch in dem bereits erschienenen 16. Bande der Gesamtausgabe (Chorgesänge) sind einige bisher völlig unbekannte Kompositionen Wagners, u. a. eine Neujahrskantate für gemischten Chor mit Orchester, sowie ein Huldigungsgesang auf Friedrich August den Gerechten für Männerchor und Orchester veröffentlicht.

Glucks Ritterschaft. In diesen Tagen las man wieder oft, daß Gluck Inhaber des päpstlichen Ordens vom goldenen Sporn gewesen sei, aber nur wenige wissen, was es mit diesem „Sporn" für eine Bewandtnis hat. Es handelt sich da keineswegs um die bekannte Fußausrüstung des Reiters, sondern um einen „Sporn" — heute sagen wir nur noch „Dorn" — aus der Leidenskrone Christi", um eine „spina", die im italienischen Reliquienschatze fast eine ebenso große Rolle spielt wie die mannigfach anzutreffende Partikel vom echten Leidenskreuze. Schon in Pisa stößt man am Arno auf das originelle Kirchlein Sta. Maria della Spina, das auch so eine spina, einen Sporn aus der hochheiligen Dornenkrone birgt. Der Glaube an dergleichen hat aber in Italien stark abgenommen. B. Sch.

Eine sächsische Festoper Glucks. Als Festgabe zum Gluck-Jubiläum erscheint in den Denkmälern der Tonkunst

in Bayern ein neuer Band, der Glucks Festspiel „Le nozze d'Ercole e d'Ebe" enthält, das am 29. Juni 1747 im Pillnitzer Schloßgarten aufgeführt wurde. Gluck schrieb das Werk für eine bayrisch-sächsische Doppelhochzeit, nämlich für die Vermählung des Kurfürsten Max Josef III. von Bayern mit der Prinzessin Maria Anna von Sachsen und der bayrischen Prinzessin Maria Antonia Walpurga, der Schwester des bayrischen Kurfürsten, mit dem sächsischen Thronfolger.

Der Streit im Hause Wagner gibt den Frankfurter Nachrichten Anlaß zu nachstehenden Betrachtungen: Es muß einmal ausgesprochen werden, daß hier mehr noch als die lebenden Kinder auch die Eltern und zumal der tote Heros, dessen Andenken von der Familie so hochgehalten werden soll, vor dem Richterstuhl der Gegenwart und Zukunft stehen. Was sich hier abspielt, ist nichts als die Wirkung des Fluches der bösen Tat. Es ist eine beinahe notwendige Folge des Wagnerschen Mangels an Selbstzucht, der ihn sich über die im allgemeinen menschlichen Interesse wohl erdachten Normen der sexualen Ethik hinwegsetzen ließ. Wenn ein Mann mit einer Frau zusammenlebt, deren Ehe mit einem andern noch fortbesteht, ja deren Ehegemeinschaft mit diesem noch nicht gelöst ist, so müssen die Kinder das Kreuz der Ungewißheit tragen. Und das Gespenst des Zweifels muß in dem Hause umgehen. Das Schlimmste und Tragischste aber muß eintreten, wenn nicht einmal die Eltern selbst in Klarheit über den Ursprung der Kinder leben. Wieweit dies auf den Fall Wagner zutrifft, mag dahingestellt bleiben, aber schon das, was man sicher weiß, genügt, nicht etwa um den künstlerischen, wohl aber um den Menschenwert eines großen Mannes zu mindern und um eine Warnung für alle, die sehen können, darzustellen. Die sittliche Reinheit darf nicht zu einer Pflicht der Minderbegabten herabgewürdigt und der Kultus des Genies nicht bis zur Ausstellung eines Freibriefes auf jedermanns Weib getrieben werden. Mag es eine Folge der im Künstler wirkenden stärkeren Lebensenergie sein, wenn er die angeblich philiströsen Grenzen der sexualen Ethik überspringt, so muß doch gesagt werden, daß dabei eigene Überheblichkeit und unangebrachte Toleranz der Mitwelt sicher eine große Rolle spielen, daß jeder die Pflicht hat, an sich selbst zu arbeiten und die Triebe seiner Natur zu bändigen, sobald sie der Allgemeinheit schädlich werden. Wie der Athlet nicht das Recht hat, seine schwächeren Mitmenschen zu erschlagen, weil seine Natur ihn zu Kraftäußerungen drängt, so hat auch das Genie nicht das Recht, seinen gewaltigen Einfluß auf andere Seelen zu mißbrauchen.

Ein Brief Glucks über sein Musikideal und die Librettisten. Dem Berliner Börsenkurier wird geschrieben: Gemeinhin wird der Ritter von Gluck, der die deutsche Oper von italienischem Schnörkelstil befreite, in eine Parallele mit Richard Wagner gebracht, der das moderne Musikdrama auf nationaler Basis schuf. Daß aber Gluck seine eigene Meinung von dem Nationalen in der Musik hatte, beweist ein im Februar 1775 an den Redakteur des „Mercure de France" in Paris gerichteter bisher unbekannter Brief, in dem er sich folgendermaßen ausläßt: „. . . Ich gestehe, daß ich die Iphigenia mit Vergnügen in Paris gearbeitet hätte, teils der Aufführung wegen, teils aber aus dem Grunde, daß mit Hilfe des berühmten Rousseau von Genéve, den ich zu Rate gezogen haben würde, wir vereinigt eine edle, eindrucksvolle und natürliche Melodie hätten suchen und durch den genauen Ausdruck der Prosodie jeder Sprache und dem Charakter jeder Nation gemäß ein Muster hätten feststellen können, so wie ich es vor Augen habe, nämlich: eine alle Nationen gleichansprechende Musik, um den lächerlichen Unterschied der ‚National-Musiken' aufzuheben". Weiter heißt es: „Soviel auch ein Komponist Talent besitzt, so wird er doch niemals eine andere als mittelmäßige Musik machen, wenn der Dichter nicht einen Enthusiasmus in ihm erweckt, ohne welchen die Produkte aller Künste schwach und ärmlich sind. Die Nachahmung der Natur ist das große Ziel, das sie vor Augen haben müssen und was auch mich beseelt, es zu erreichen. Stets einfach und natürlich, soweit es möglich ist, suche ich in meiner Musik die Poesie nur durch die kräftigsten Ausdrücke und die angemessenste Deklamation zu heben. Dies ist auch der Grund, warum ich die Passagen,

Triller und Kadenzen vermeide, die der Italiener so sehr liebt. Ihre Sprache, die sich dazu so leicht eignet und auch noch andere Vorteile gewährt, kann mich in dieser Beziehung nicht verleiten, denn ich als ein Deutscher glaube mir nicht erlauben zu dürfen, soviel Mühe ich auch auf die Erlernung der italienischen und französischen Sprache verwendet habe, über die feinen Nüancen, die der einen Sprache vor der anderen den Vorzug geben, absprechen zu dürfen, und ich bin der Meinung, daß sich alle Fremden eines Urteils darüber enthalten sollten, aber so viel glaube ich, darf mir erlaubt sein zu sagen, daß diejenige die vorzüglichste ist, in welcher mir der Dichter die mehrsten Mittel, die Leidenschaften auszudrücken, verschaffen kann. Und diesen Vorteil glaube ich in dem Texte der Oper ‚Iphigenia', deren Poesie so kräftig zur Begeisterung für gute Musik geeignet zu sein schien, gefunden zu haben. Ob ich schon niemals in dem Falle gewesen bin, einem Theater meine Arbeiten anzubieten, so möchte ich doch auch dem Verfasser des erwähnten Schreibens keine böse Absicht unterschieben, die ‚Iphigenia' der Akademie der Musik in Vorschlag gebracht zu haben".

Norwegische Musik. Auf der Ausstellung in Christiania zur Feier der hundertjährigen Freiheit Norwegens durfte auch die Musik als sehr wesentlicher Teil norwegischer Kultur nicht fehlen. Anfang Juni fand daher eine Musikwoche statt, die zum Teil auch musikgeschichtliches Gepräge hatte. Die wichtigsten Werke der norwegischen Tonkunst wurden vorgetragen, um die Entwicklung zu zeigen. Neben den älteren Meistern kam auch die jüngere Generation ausgiebig zu Wort. Großen Erfolg hatte Gerhard Schjelderups sinfonische Dichtung Brand. Man hatte das Werk mit um so größerer Spannung erwartet, weil der Komponist wegen seines vieljährigen Aufenthaltes in Deutschland halbwegs ein Fremder geworden ist. Die Komposition, die jetzt ihre Uraufführung erlebte, gibt in einer Reihe von ergreifenden Bildern Brands seelische Entwicklung. Die Aufgabe ist mit leidenschaftlicher Innerlichkeit erfaßt. „Alles oder nichts", donnert es uns entgegen, wie ein Leitmotiv des Ganzen. Die vielen feinsinnigen Einzelheiten und die reiche Instrumentierung wurden auch bewundert. Das Werk soll in der kommenden Konzertzeit auch in Deutschland aufgeführt werden.

Kreuz und Quer

Berlin. Prof. Hermann Prüfer, der frühere Direktor des Kgl. Hof- und Domchores, starb, wie schon erwähnt, nach kurzem Krankenlager am 26. Juni im 70. Lebensjahre. Er stammte aus Schlesien und ging wie so manche bedeutende Musiker aus dem Volksschullehrerstande hervor. In den 70er Jahren trat er in den Berliner Schuldienst ein, wo er besonders als Gesangslehrer wirkte und nebenbei noch bei Grell studierte. Dann wurde er Kirchenchordirigent und 1892 Gesangslehrer des Hof- und Domchores, dessen Sopran und Alt mit Knabenstimmen besetzt ist. Hier rückte er 1899 in die vakant gewordene Stelle des ersten Direktors ein, welches Amt er bis zum Herbste 1909 bekleidete. Dann folgte dem Pensionierten der gegenwärtig amtierende Prof. Rüdel nach, der Chordirektor der Kgl. Oper, der vordem der bedeutendste Hornist der Kgl. Kapelle gewesen war.

— Das Repertoire der Berliner Singakademie besteht für nächste Saison aus folgenden Werken: 23. Oktober G. Schumanns Ruth, 22. November Beethovens Missa Solemnis, 22. Dezember Bachs Weihnachtsoratorium, 19. Februar Prochaskas Frühlingsfeier, 28. März Bachs Matthäuspassion, 1. April Bachs Johannispassion, 2. April Bachs Matthäuspassion, 26. April Mendelssohns Paulus. Dagegen kommen im Philharmonischen Chore (Ochs) zur Aufführung: Brahms Deutsches Requiem, Mozarts Laudate Dominum, Bruckners Fmoll-Messe, Berlioz' Requiem, Rezniceks Frieden, Bachs Missa Solemnis. An Glucks De Profundis hat man also weder hier noch dort gedacht.

— Unsere beiden Sommeropern sind im vollen Betriebe und erfreuen sich der Anerkennung des Publikums wie der Kritik. Im „Theater des Westens" beweisen die Aufführungen von Wagners Ring des Nibelungen und im Schillertheater des Ostens (Direktor Sachse-Halle a. d. Saale) Wagners Tannhäuser, daß diese Werke auch mit bescheidener Szenerie und kleinerem Orchester künstlerisch befriedigend gegeben werden können.

— Eins der bewährtesten und verbreitetsten Konzertwerke der gesamten Männerchorliteratur, Max Bruchs „Frithjof" (Szenen aus der Frithjofsage), kann zu Anfang des kommenden Winters sein goldenes Jubiläum begehen. 1864 in Mannheim entstanden, erlebte das Werk am 20. November desselben Jahres durch den Mgv. Concordia in Aachen unter Leitung des Komponisten seine Uraufführung. Der Erfolg war ein glänzender, und er ist dem Werke in vielen Hunderten von Aufführungen, die es auf seinem Siegeszuge durch die ganze musikalische Welt, soweit deutsche Gesangvereine bestehen, im Laufe der Jahre erlebte, immer und überall treu geblieben.

Dresden. Das Kgl. Konservatorium für Musik und Theater wird am 1. September das Wintersemester beginnen.

— Zum Kantor der Martin-Luther-Kirche, die einen vorzüglichen Chor besitzt, ist an Stelle des verstorbenen Professors Römhild der Königl. Preuß. Musikdirektor und Kantor der Luther-Kirche zu Insterburg, Richard Fricke, gewählt worden. Fricke, der 1903 Stipendiat der Mendelssohn-Stiftung war und sich auch kompositorisch mehrfach betätigt hat, steht im 38. Lebensjahre.

Frankfurt a. M. Am Opernhaus zu Frankfurt a. M. fanden in der Spielzeit 1913/14 (5. August bis 30. Juni) 349 Vorstellungen statt. Wagner erreichte 50 Aufführungen mit 10 Werken, Verdi 35 Aufführungen mit 7 Werken, Mozart 27 mit 5, Lortzing 15 mit 4, Puccini 14 mit 3, Offenbach 13 Aufführungen mit 3 Werken, Fidelio wurde sechsmal, Carmen siebenmal gegeben. Insgesamt wurden aufgeführt 62 Opern, 11 Operetten und 2 Balletts, darunter zum ersten Male: Don Carlos von Verdi, Parsifal, Der Corregidor von Hugo Wolf, Sulamith von Paul v. Klenau, Der Liebhaber als Arzt von Wolf-Ferrari, ferner vier Operetten und das Ballett Der Zwerg und die Infantin von Bernhard Sekles.

Kiel. Das unter Leitung vom Kgl. Musikdirektor Dr. Albert Mayer-Reinach stehende Konservatorium der Musik, das in seinem jetzigen sechsten Studienjahre eine Zahl von über 700 Schülern und Studierenden erreichte, hat kürzlich erstmalig größere Opernaufführungen seiner Opernschule herausgebracht und damit einen großen Erfolg erzielt. Die Aufführungen, die Vorspiel und ersten Akt aus „Hans Heiling", den ersten Akt aus „Waffenschmied", eine Szene aus „Hänsel und Gretel" und Szenen aus „Cavalleria rusticana" brachten, fanden mit Bewilligung des Magistrats im Stadttheater statt und erweckten bei dem zahlreichen Publikum größtes Interesse. Eine Woche zuvor fand im großen Wriedtschen Saal vor einer Zuhörerschaft von etwa 1500 Personen das Entscheidungskonzert über die Verleihung des von der Hofpianofortefabrik Gebrüder Perzina in Schwerin gestifteten Preisflügels statt, den der erst 16jährige Studierende der Klasse des Herrn John Petrie Dunn Otto Strohmeyer aus Kiel mit der Rhapsodie d'Auvergne von Saint-Saëns errang. Diesem Entscheidungskonzert, in dem jeder der fünf Konkurrenten einen Satz eines Klavierkonzertes zu spielen hatte, war bereits im April ein erstes Konzert vorangegangen, in dem jeder der Konkurrenten ein Präludium und eine Fuge aus dem „Wohltemperierten Klavier" von Bach, den ersten Satz der Sonate Op. 111 von Beethoven und ein modernes Vortragsstück zu spielen hatten.

Leipzig. Der bekannte Baritonist Kammersänger Hjalmar Arlberg wurde als Lehrer an das Kgl. Konservatorium hierher berufen.

— Die Bibliothek Carl Reineckes wurde bei Oskar Weigel in Leipzig versteigert. Die Gesamtausgabe der Werke Joh. Seb. Bachs, die in 18 Bänden von 1860 bis 1899 in Leipzig erschien, kostete 370 Mk. Die seltenen, der Frau Rätin Goethe gewidmeten Dramaturgischen Blätter von Schreiber kamen auf 80 Mk.; eine wertvolle hymnologische Sammlung aus dem Besitz des verstorbenen Dr. theol. et med. Johannes Linke, die mit 2100 Mk. ausgeboten war, wurde zuletzt noch zurückgekauft. Höhere Preise als die Musikalien und die Bücher erzielten die zahlreich vorhandenen Selbstschriften. Ein intimer Brief Gottscheds 81 Mk., Gustav Freytags Briefe an Max Jordan 520 Mk., Richard Wagners Briefe an Konstantin Frantz über sein Verhältnis zu König Ludwig von Bayern 380 Mk.; eine Sammlung von Originalphotographien Wagners kostete 55 Mk.

— Am 24. Juni starb hier nach längerem Leiden die Konzert- und Oratoriensängerin Lucie Haenisch, die durch ihre erfolgreiche Konzerttätigkeit weiteren Kreisen bekannt geworden war.

London. Hier starb Sir Francis J. Campbell, der 82jährige blinde Direktor der Normalschule für Blinde in Norwood, dessen Leben und Wirken einen der höchsten Triumphe des Menschengeistes über die Blindheit darstellt. Campbell stammte aus den Vereinigten Staaten, wo er als vierjähriger Knabe sein Augenlicht verlor. Musikalisch reich veranlagt, wurde er Musiklehrer, schließlich Musikdirektor des Perkins-Instituts. Er widmete sich dann der Blindenerziehung überhaupt und ließ sich 1871 in London nieder, wo er zwei Jahre später die Königliche Normalschule und Musikakademie für Blinde gründete, die er durch 40 Jahre geleitet hat und die als Musteranstalt für die Blindenerziehung maßgebend wurde.

München. Auf der 11. Vertreterversammlung des Zentralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine wurden die Anträge Köln-Düsseldorf auf Anschluß der Krankenversicherung der Musiklehrer und -lehrerinnen an eine zu verbessernde staatliche Zwangsversicherung angenommen, ebenso der Vorstandsantrag, die praktische Durchführung des Rechtsschutzbureaus noch zu vertagen, und endlich der Antrag des Münchner Tonkünstlervereins auf Austausch wertvoller Kompositionen unter den Mitgliedern und die gegenseitige Aufführung solcher Werke in den deutschen Musikstädten.

Nordhausen. Musikdirektor Müller beabsichtigt, in der nächsten Konzertsaison einen Scharrer-Abend zu veranstalten, wobei auch die Dmoll-Sinfonie „Per aspera ad astra" von August Scharrer unter Leitung des Komponisten aufgeführt werden soll.

Offenbach. Der Musikalienverleger Karl André, Seniorchef der Firma Joh. André in Offenbach und Leipzig, ist in Koblenz gestorben. André war auch Komponist. Weiteren Kreisen ist er als Vorsitzender des Verbandes deutscher Klavierhändler bekannt geworden.

Prag. Das Stadttheater in Prag-Weinberge hat das Schauspiel „Der klug gewordene Don Quijote" von Viktor Dyk als Novität herausgebracht. Dem Schriftsteller Dyk standen noch drei junge Künstler bei der Ausführung seiner Arbeit zur Hand. Die Regie führte Herr Fr. Zavřel aus Berlin, die szenische Ausstattung entwarf der Maler Prof. Kysela, und die begleitende Musik komponierte der Dirigent des Prager „Hlahol" Herr J. Křička. Alle wollten Neues schaffen und boten dem Publikum eine Probe der neuen Bühnenkunst, die mit der Einfachheit anfängt und endet. So wie die Regie mit den einfachsten Mitteln arbeitete, so hat auch Křička seine Musik so einfach wie möglich komponiert. Mit ganz primitiven Mitteln hat Křička seinen traurigen Ritter ausgestaltet. Die Vorspiele und Melodramen klingen diskret und stören durchaus nicht das Wort des Dichters, das überall völlig zur Geltung kommt. Besonders stimmungsvoll ist das Vorspiel zum letzten Bild, in welchem Don Quijote von seinen ritterlichen Träumen geheilt stirbt. An der ganzen Musik sehen wir eine Arbeit eines seriösen Musikers, der Neues sagen wollte und dessen Bühnenmusik durch ihre neue Ausdrucksweise interessant ist. Dem Stadttheater gebührt alles Lob, daß es den jungen Autoren Gelegenheit bot, ihr gemeinsames Werk künstlerisch und erfolgreich ausführen zu können. L. B.

— Am 30. Juni starb in Prag der Komponist Josef Jeřábek. Im Jahre 1853 geboren, wurde J. zuerst Techniker, widmete sich aber dann gänzlich der Musik und wurde Schüler von Zdenko Fibich. Er hat eine Reihe von Werken hinterlassen, darunter eine Oper „Die Hochzeit auf Klecan", eine andere Oper blieb unvollendet. Außerdem sind verschiedene seiner Orchesterkompositionen, Kammermusikwerke, Lieder, Chöre, Melodramen, Klavierwerke usw. zu nennen. J. war auch Musikreferent.

Stuttgart. Hier wird in der zweiten Hälfte des Novembers August Scharrers Dmoll-Sinfonie „Per aspera ad astra" unter Leitung des Generalmusikdirektor Prof. Dr. Max v. Schillings ihre Erstaufführung erleben.

— Das Stuttgarter Sinfonie-Orchester, dessen Oberleitung der bekannte Hofrat Dr. Kaim übernommen hat, beginnt am 16. Oktober seine künstlerische Tätigkeit. Dirigent der volkstümlichen Konzerte ist Florenz Werner.

Wien. Der Wiener Dichterkomponist Julius Bittner ist in seinem Privatberuf Bezirksrichter. Das österreichische Justizministerium hat ihm zur Vollendung seiner nächsten Oper einen einjährigen Urlaub bewilligt.

Würzburg. Dem Professor Max Meyer-Olbersleben, Direktor des Kgl. Konservatoriums der Musik in Würzburg, wurde vom König von Bayern der Titel Kgl. Hofrat verliehen.

Neue Klavierliteratur

Fritz Leeder, Op. 10: 12 Tanzweisen im Ländlerstil (zwei Hefte zu je M. 1,50). Leipzig, P. Pabst.

Zwei Hefte sehr gefälliger Dreivierteltakte in Eusebius' und Florestans Wesensart, die nur hier und da durch meist geschickt und vornehm angebrachte Durchgangsakkorde oder gewähltere Kadenzen einen moderneren Anstrich erhält. Beim Unterricht musikalisch fein empfindender Schüler auf einer mittleren Stufe werden die Sachen, zumal da sie von knapper Gestaltung und abwechslungsreich geschrieben sind, gute Dienste leisten. Bei der flüssigen, wenn auch nicht gerade starken Erfindung des Komponisten muß es nur auffallen, daß hier und da die musikalische Orthographie auf schwankem Fuße steht. Hier nur die augenfälligsten Schreibfehler: In Nr. 2 muß es im 1. Takt des 2. Systems statt dis — es heißen; in Nr. 4, 2. Takt des 4. Systems statt f — eis (ebenso in Nr. 7, 3. Takt des 4. Systems); in derselben Nr. 7, 2. Takt des 3. Systems statt eis dis — f es. Auch eine ganze Reihe sonstiger Stichfehler wäre auszumerzen. (In Nr. 1, 2. S., 5. Takt fehlen vor den beiden f die Kreuze, in Nr. 2, 3. S., 1. Takt vor dem e der rechten Hand das ♭ sowie über dem Pralltrillerzeichen das ♮; in Nr. 5, 3. S., 6. Takt vor dem a des Basses das ♯; in Nr. 8, 3. S., 4. Takt hat der Baßton b zu heißen, im letzten Takt von Nr. 10 der tiefste Ton es [nicht f], im 4. Takt des 5. Systems desselben Stückes fehlt das Fähnchen an der letzten Baßnote.)

N. Artciboucheff, Op. 18: Trois Préludes pour Piano. (Nr. 1 in F, Nr. 2 in Cis moll, Nr. 3 in C; je M. 0,40; in einem Heft M. 0,80.) Leipzig und Petersburg, M. P. Belaïeff.

Ein neuer Name legt drei Präludien von zwar nicht durchaus neuem, aber doch gewähltem Inhalt vor. Hier schimmert in erster Linie, wenn auch nur leise, Chopin durch die Zeilen. Aber trotz dieser Versonnenheit und Melancholie, die sich freilich, wie die dritte Nummer zeigt, bis zu starkem Temperament verdichten können, ist Artciboucheff dem großen Polen durchaus nicht so sehr verfallen, daß es unangenehm auffiele; denn er strebt mit gutem Glück und ohne sich und seinem Schaffen Gewalt anzutun aus diesem Bannkreis heraus, indem er in den harmonischen Ausdrucksmitteln etwas über ihn hinausgeht. Es wird lohnen, sich mit den mittelschweren Stücken bekannt zu machen.

Théodore Akimenko, Op. 57: Trois Danses Idylliques (F dur, A dur, E moll; in einem Heft M. 2,—). Leipzig, Jul. Heinrich Zimmermann.

Trotz einem gewissen kräftigen Einschlag paßt das Beiwort „idyllisch" auf diese drei Tänze von Th. Akimenko recht gut. Obgleich die Harmonien zuzeiten hart klingen, fließt doch alles wie selbstverständlich dahin. Alle drei Tänze sind in behaglichem dreiteiligen Takt geschrieben, und obgleich es mir nicht möglich ist, einen bestimmten nationalen Stil darin festzustellen — vielleicht ist er dennoch vorhanden —, so haben dem Komponisten doch ganz sicher ein paar Bauernidylle vorgeschwebt. Man wird diese Al-fresco-Bildchen nicht ohne Befriedigung aus der Hand legen.

Hugo Kaun, Op. 93: Fünf Klavierstücke (Nr. 1 Ballade, Nr. 2 Walzer, Nr. 3 Quelle im Walde, Nr. 4 Berceuse, Nr. 5 Intermezzo; je M. 1,20; in einem Heft M. 3,— no.). Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann.

Fünf immerhin schwere, aber auch schwerwiegende Stücke sind in diesem Op. 93 von Hugo Kaun vereinigt. Starkes Empfinden paart sich hier mit einer reichen Ausdruckskraft und einer großen Herrschaft über die modernen Ausdrucksmittel. Und trotz dieser „Modernität" weiß Kaun stets wenn auch nicht immer einfach, so doch natürlich zu bleiben. Nur reifen Händen darf aber diese Musik an das Klavier gelegt werden. Denn fast noch mehr als Fertigkeit der Finger verlangt sie ein fertiges musikalisches Empfinden. Dr. Max Unger

Motette in der Thomaskirche (Leipzig)

Sonnabend, den 11. Juli, nachmittags ½2 Uhr

W. Herrmann: Barmherzig und gnädig ist der Herr. M. Hauptmann: Ich danke dem Herrn. G. Schreck: Gott mit uns.

Vesper in der Kreuzkirche (Dresden)

Sonnabend, den 11. Juli, nachmittags 2 Uhr

1. Gustav Schreck: Basso ostinato, für Orgel (Handschrift).
2. Georg Vierling: Gottes ist der Orient! sechsstimmiger Chor.
3. Rob. Volkmann: Reiselied, für Chor mit Solostimmen.

Das nächste Heft erscheint am 16. Juli; Inserate müssen spätestens Montag, den 13. Juli, eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 29

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 16. Juli 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Unreinheit und leidenschaftlicher Ausdruck

Ein ästhetisches Problem

Von Dr. **Max Arend**

Wenn ich darauf hinweise, daß eine geringe Abweichung von der Reinheit der Tonhöhe bei leidenschaftlichem Ausdruck bei Gesangs- und Instrumentalkünstlern beobachtet wird, oder wenn ich gar eine solche geringe Unreinheit zur Erreichung des höchsten Ausdruckes an — natürlich wenigen — gegebenen Stellen vorschreibe, so bin ich zunächst auf das offene Entsetzen des Lesers gefaßt. Denn bisher pflegte man den Sängern und den Spielern mit vieler Mühe beizubringen, rein zu singen und zu spielen. Mag sein, daß das ein gewisser Futurismus des musikalischen Ausdrucks ist.

Um das Entsetzen des konservativen Lesers zu mindern, muß ich zunächst darauf hinweisen, daß der Ton, wie man das auszudrücken pflegt, eine gewisse Breite hat. Am einfachsten erkennt man das bei Streichinstrumenten. Der Ton kann durch Verschiebung des aufdrückenden Fingers — abgesehen natürlich von dem feststehenden Ton der leeren Saiten — ein ganz klein wenig erhöht oder erniedrigt werden, ohne unrein im Sinne des Falschen zu werden.

Ich verweise ferner auf unsere Tasteninstrumente, die nur — unreine Töne haben, Töne, die der Spieler nicht einmal je nach Lage der Sache ändern, nämlich rein oder reiner oder unreiner machen kann, sondern die er zu akzeptieren gezwungen ist, wie sie ihm der Klavierstimmer gibt. Wir haben bekanntlich das gleichschwebend temperierte Klavier, auf dem es weder reine Quinten noch reine (große) Terzen gibt, auf dem vielmehr jeder Ton ein winziges wenig an Reinheit aufgibt, damit es ohne zu grobe Unreinlichkeit möglich ist, daß man mit zwölf gleichen Halbtönen in der Oktave das ganze Tonreich darstellen kann. Für das an Palestrina gewöhnte Ohr ist das ein Greuel. Ein Fanatiker des reinen a cappella-Gesanges mit Dreiklangsharmonien im Palestrinastil müßte unser Klavier zerhacken, weil sie das Ohr verderben und abstumpfen gegen den geheimnisvollen Klangzauber der reinen Quinte, dieses notwendige, an das Oktavverhältnis anklingende, Ineinandergehen der beiden Quinttöne. Der Grund, warum wir die gleichschwebende Temperatur bei Orgel und Klavier haben, war zunächst ein mechanischer: weil die Orgel- und Klavierbauer so am besten das Instrument bauen konnten. Hierzu kam dann ein künstlerischer Grund: weil so dem großen Bach, dem Bahnbrecher dieser Temperatur, das unendliche Meer von harmonischen Möglichkeiten aufgetan wurde, das durch die Gleichsetzung von Ungleichem in der 12 tönigen gleichschwebenden Temperatur gegeben ist. Hier haben wir also schon einen eminent künstlerischen Grund für die Unreinheit von Tönen.

Nun denke man an eine Manier, wie sie der Geiger im Beben des Tones hat: er läßt zur Erhöhung des gesanglichen Ausdruckes den auf die Saite aufgedrückten Finger hin- und herzittern. Damit ist ein flackerndes fortgesetztes Schwanken in der Tonhöhe und folglich eine fortgesetzte Unreinheit verbunden.

So unbekannt ist also eigentlich die Unreinheit nicht. Um so verwunderlicher ist es, daß, soweit ich sehe, noch nirgends darauf hingewiesen ist, daß der dramatische, intensive Ausdruck einen geringen Grad von Unreinheit fordern kann. Dies ist vielmehr, soviel ich sehe, ein völlig neuer Gedanke.

Bevor ich ihn näher beleuchte, müssen aber folgende Leitsätze ausgesprochen werden: Einmal handelt es sich um ein Ausdrucksmittel in Meisterhand. Die Voraussetzung dieser willkürlichen Unreinheit ist, daß der Sänger oder Spieler eine hemmungslose Herrschaft über seine Stimme oder sein Instrument hat und daß er das feinste musikalische Ohr besitzt, daß er ein Meister, kein Stümper oder Schüler ist. Der Schüler muß selbstverständlich zunächst lernen, rein zu singen oder zu spielen. Bevor er die Technik meisterhaft beherrscht, würde eine zum Zwecke des intensiven Ausdruckes gewählte Unreinheit eine verfrühte Ästhetik sein. Und der zweite Leitsatz: Es gibt eine Abweichung von der Reinheit, die das Ohr als innerhalb der „Breite des Tones" liegend empfindet, und eine (größere), die als falsch empfunden wird. Wo die Grenze liegt, darüber urteilt mit Zuverlässigkeit das musikalische Ohr. Natürlich muß die Abweichung kleiner sein als ein halber Ton, denn eine Abweichung von einem halben Ton ist überhaupt keine „Abweichung" mehr, sondern ein anderer Ton. Die Abweichung muß aber offensichtlich auch kleiner sein als ein Viertelton, um noch verständlich und erträglich zu sein. Die Grenze ist nicht fest und auch oft nicht überall gleich. Man kann auf dem Klavier einen Ton, sagen wir ein c, so stimmen, daß er zwar nicht vollkommen rein ist, aber relativ rein erscheint. Man kann denselben Ton so stimmen, daß man die geringe Abweichung

bemerkt, aber nicht gerade unbedingt gestört wird. Man kann das c drittens auch — noch unreiner — so stimmen, daß man es zwar noch als c in der Ökonomie der musikalischen Vorstellung einordnet, aber durch die Unreinheit gepeinigt wird. Für den ausdrucksvollen Vortrag kommt natürlich nur der erste und der zweite Grad der Abweichung in Betracht, besonders der zweite.

Ich bitte aufzuschlagen den ersten Teil der Matthäuspassion von Seb. Bach: die Tenorarie „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz". Wir finden hier, daß Holzbläser höchst komplizierte, peinliche Dissonanzen weben. Blasinstrumente sind fast immer ein ganz klein wenig verstimmt. Und wenn sie rein sein sollten, passen sie natürlich nicht zur temperierten Orgel. An dieser Stelle aber muß festgestellt werden, daß eine Unreinheit in dem eben charakterisierten ersten und sogar zweiten Grade — um diesen zweiten Grad handelt es sich beim vorliegenden Problem hauptsächlich! — nicht stört, vielmehr den peinlichschmerzlichen Ausdruck, dem auch die hohe Stimmlage des Solotenors und der komplizierte Dissonanzenreichtum, die Instrumentation, die Tonart, der Gegensatz zu dem in dunkler tiefer Lage gesetzten Chor der Gläubigen und andere Momente dienen, erhöht. Es ist der Schweißgeruch. Man sieht den gequälten, so zarten und verletzlichen Menschenleib. In der folgenden Tenorarie mit der Oboe „Ich will bei meinem Jesu wachen" wird der Sänger besonders im Mittelteil bei den langen Tönen „Meinen Tod" einen besonders schwärmerischen Ausdruck durch eine Nuance von Erniedrigung der b-Töne erzielen. Und wenn ich nun von der „Matthäuspassion" zu der Theatralik des „Tristan" von Rich. Wagner gehe — die Zusammenstellung des heiligen Bachschen Werkes mit der Exzentrizität der Wagnerschen Erotik hat eben ihre Ursache darin, daß beide Werke zum intensiven Ausdruck nach dem ästhetischen Mittel geradezu sprechend verlangen, von dem hier gehandelt wird —, so brauche ich nur auf die „traurige Weise" des 3. Aktes hinzuweisen. Z. B. das letzte ges vor dem Wiederhineingehen in den Anfang der Melodie muß, um den ekstatischen Wagner-Ausdruck zu bekommen, den es haben soll, absichtlich zu tief geblasen werden! Diese Abweichung von der richtigen Tonhöhe verschärft den Ausdruck der Öde, der Verlassenheit, der Irre und der — heißen Erotik. Ein Augenverdrehen dazu, und wir würden beim Pathologischen sein.

Welche Töne sollen unrein gesungen oder gespielt werden? Zu unterscheiden ist die wissenschaftliche Darlegung und die pädagogische Anweisung. Die pädagogische Anweisung darf sich hier sehr kurz fassen: sie überläßt es der Intuition des genialen Vortragskünstlers, wo er solche bewußte Tonunreinheit anbringt. Denn für andere Musiker als Meister ist das überhaupt nichts, und der Meister bedarf keiner pädagogischen Anweisung. Ihm gegenüber hat die Lehre nur die eine Pflicht, ihm die Schranke zu öffnen. Hieß bisher das Gesetz: singe und spiele rein!, so heißt es jetzt etwas anders, nämlich: es gibt eine — stets minimale, aber bald größere, bald geringere — Abweichung von der Reinheit, die der höchste leidenschaftliche Ausdruck bisweilen fordert. Die wissenschaftliche Darlegung kann sich natürlich die Sache nicht so einfach machen wie das Schulbuch. Es liegt auf der Hand, daß hier ein Gesetz zugrunde liegen muß, daß nicht Willkür herrschen kann. Das Gesetz scheint zu sein, daß besonders charakteristische Töne in dem verschärft werden, was sie harmonisch charakterisiert. Bei dem oben erwähnten Tristanton ist das harmonisch Charakteristische das Nachuntenziehen. Es wird aus g, um zu f hinunterzuziehen, dessen Leiteton von oben, nämlich ges. Wir versinken damit in die Tiefe des F moll-Dreiklangs, und dieses Versinken wird offenbar durch die Unreinheit ästhetisch verschärft. Wollte man aber zu allgemeinen Gesetzen gelangen, so müßte man das ganze Gebiet der Harmonik durchwandern. Riemann hat in seinen Schriften über die Harmonie die harmonische Bedeutung der Töne besser als irgendein früherer Harmoniker beleuchtet und für unsere Frage damit die beste Vorarbeit geliefert. Es kann aber nicht Gegenstand dieser Skizze sein, in extenso und systematisch die Lehre von der harmonischen Bedeutung der Töne hier vorzutragen, um die Einzelkonsequenzen des ausgesprochenen Gesetzes zu ziehen, daß besonders charakteristische Töne, wie man sie auch sonst durch den Vortrag — durch den Stärkegrad, durch Dehnung, durch sonstige Mittel — unterstreicht, oft auch durch eine geringe Alteration der Tonhöhe unterstrichen werden müssen, um voll zu wirken, andere mindestens unterstrichen werden können.

Es ist um so merkwürdiger, daß dieses Vortragsgesetz noch nicht mit Worten ausgesprochen worden zu sein scheint, als es besonders von bedeutenden und temperamentvollen Sängern praktisch geübt wird. Natürlich geht der Meister der Kunstlehre voraus, nicht etwa lernt er von ihr. Da dem aber so ist, so stoße man sich auch nicht ängstlich an der „Unreinheit", sondern habe den Mut, sie als notwendiges Ausdrucksmittel zu erkennen, dessen Anwendungsgebiet freilich sehr beschränkt ist. Wendet sich aber ein „reiner" Musiker schaudernd von dieser „futuristischen" Lehre ab, so muß ich das auf mich nehmen in der Hoffnung, daß ein Augenblick künstlerischer Intuition dem Gegner die Richtigkeit des Gesetzes und sein Anwendungsgebiet offenbaren mag. Das Gesetz wird in der Zukunft ebenso wie den Ästhetiker den Harmoniker beschäftigen müssen.



Gernsheims Es dur-Sinfonie

Zu Friedrich Gernsheims 75. Geburtstage
17. Juli

Von **K. Schurzmann**

> Froh empfind' ich mich nun auf
> klassischem Boden begeistert,
> Vor- und Mitwelt spricht lauter
> und reizender mir. Goethe

Die Anregung empfing der Komponist auf seiner ersten Italienreise im Jahre 1877. Italien — das Land der Sehnsucht für den Deutschen. Einem roten Faden vergleichbar zieht diese Sehnsucht sich durch die deutsche Geschichte, und wenn einem deutschen Künstler für seine Sehnsucht Erfüllung wurde, so wurde die deutsche Kunst nicht selten um ein kostbares Besitztum reicher. So sollte auch Gernsheim das Land der Sehnsucht nicht sehen, ohne daß die hohen künstlerischen Eindrücke, die sein für alles Schöne empfängliches Gemüt in sich auf-

nahm, sich zu einem Kunstwerk dichteten, das zu dem Edelsten und Wahrhaftigsten seines Schaffens zählt.

Wir würden diese Kunst in ihren poetischen Impulsen verkennen, wollten wir sie zur Programmusik stempeln; nicht bestimmte Vorstellungen sollen wir aus ihr herauslesen, vielmehr sollen wir sie im Spiegel eigenen Nacherlebens als poesievolle Bilder auf uns wirken lassen, als Tongemälde, in denen die herrlichen Schönheiten Italiens zu uns sprechen. Wer je den italienischen Himmel über sich blauen sah, wer je am Golf von Neapel die zart sich kräuselnden Wellen wie liebkosend über den Strand streichend beobachtete, ihn mit dem Kusse der weltenumspannenden Meere netzend, wer je die Wonnen einer sonnendurchfluteten griechischen Landschaft in der Klarheit eines jungen Maientages erlebte, er wird einen Widerhall des Erlebten im ersten Satz der Es dur-Sinfonie finden. Und wer die fernen Wunder nie schaute, der wird eines festlichen Tages seines Lebens, eines sonnenfrohen Feiertages gedenken, wenn sich das Hauptthema erst in den Hörnern p. tranquillo erhebt, dann, abwechselnd diesem oder jenem Instrument gehörend, endlich das volle Orchester in den Kreis seiner lichtvollen Melodik zieht. So weit die Grundstimmung des ersten Satzes; immer plastischer treten die Konturen des Tongemäldes hervor, mehr und mehr gewinnt es Leben, es strahlt in immer satteren Farben, und das Meer singt seine urewigen Melodien
„über die Wiege Virgils".



Friedrich Gernsheim

In scharfer Kontrastwirkung folgt diesem ersten der zweite Satz: eine Tarantella. In lauter Fröhlichkeit, die einen Zug draufgängerischer Wildheit nicht entbehrt, spielt sich ein Stück neapolitanischen Volkslebens ab, das der Komponist mit der überlegenen Meisterschaft des gereiften Orchesterkenners zu einer farbenfrohen Szene ausgestaltet hat. Erst melden sich im leisen piano fast verschüchtert die Rhythmen des Tanzes, sie dichten sich zum Motiv, das wie überspringendes Feuer hier und da aufflammt, bis es schließlich unter Beteiligung des gesamten instrumentalen Apparates in eine einzige Feuergarbe mündet, die das Ganze in einer leidenschaftlichen Stretta zum Ende treibt.

Über die lichtfrohen Bilder senkt sich der Abend; im dritten Satz, einem Notturno, erhebt sich auf wallenden Figuren der begleitenden Streicher die sehnsuchtsingende Stimme einer Schalmei, sie findet Widerhall, und die Natur schwelgt, unbeschwert durch die Nähe der Menschen, in den geheimnisreichen Wundern der Nacht.

„Wenn zu den Reihen der Nymphen, versammelt in heiliger Mondnacht,
Sich die Grazien heimlich herab vom Olympus gesellen,
Hier belauscht sie der Dichter und hört die schönen Gesänge,
Sieht verschwiegener Tänze geheimnisvolle Bewegung.
Was der Himmel nur Herrliches hat, was glücklich die Erde
Reizendes immer gebar, das erscheint dem wachenden Träumer."

Nach einer kurzen, sich in der Bewegung steigernden Überleitung setzt hymnenartig das Finale ein; wir dürfen dieses stolze Thema, das den Kopf hoch trägt, das strahlende Auge der Sonne zugekehrt, einen Hymnus an die Schönheit nennen, geboren aus dem überquellenden Gefühl, aus dem heraus im Bewußtsein ihrer Fruchtbarkeit die Natur im Lenzeswerden aufjauchzt, das ebenso den schaffenden Künstler mit der beglückenden Gewißheit seiner schöpferischen Mission durchdringt. Ein echter Gernsheim, dieser letzte Satz, der der Sinfonie das Schlußwort spricht, wie es prägnanter und packender nicht gedacht werden kann, eine Musik, die ihre eigene Sprache redet, die keines Kommentars bedarf. Diese Sprache findet im Herzen jedes künstlerisch Empfindenden Widerhall. Wohl erblühte die Anregung zu diesem Werke auf italienischem Boden, der deutsche Künstler wertete sie nach den Gesetzen seines Kunstideals; nun aber wuchs sie sich aus zu einem Werke, das, über Nationalität erhaben wie alle echte Kunst, Gemeingut der kultivierten Welt wurde.



Das III. ostpreußische Provinzial-Sängerfest

fand vom 4. bis 7. Juli in der Regierungsstadt Gumbinnen statt.

Festdirigenten waren: Kgl. Musikdirektor Fricke-Insterburg, Chordirektor Lange-Gumbinnen und Musikdirektor Adolf Prümers-Tilsit. Folgende 17 Massenchöre kamen durch 1300 Sänger zur Aufführung: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" — nach L. Schröters Tonsatz eingerichtet, mit Orchester, und dirigiert von Musikdirektor A. Prümers-Tilsit —, wirkungsvolles, sehr empfehlenswertes Arrangement; „An das Vaterland" von R. Wiesner, mit Orchester — ein gewaltiges, herrliches Werk mit packendem, geistreichem Text, das mich tief ergriffen hat bis zu heißen Tränen —; „Lützows wilde Jagd" von C. M. v. Weber; „Die Treue" von J. Wengert — tiefe Bässe, gute Deklamation —; „Dem Vaterland" — Hymne für Männerchor, Solostimmen und Orchester, komponiert und dirigiert von R. Fricke —; letzteres baut sich auf auf Motive aus „Deutschland, Deutschland über alles", von dem als Schlußhöhepunkt eventuell das Auditorium einen Vers mitsingt. Thematische Arbeit, Harmonie, Modulation, Instrumentation, Gesamtkolorit — alles eint sich zur beabsichtigten schönen Wirkung; „Durch den Wald" von H. Schäffer; „Wie's daheim war" von G. Wohl-

gemuth; „Frühling am Rhein“ von S. Breu; „Reiterlied“ mit Orchester von C. Hirsch; R. Wagners Kaiserhymne: „Dem Kaiser Heil!“ mit Orchester; „Hochamt im Walde“ von R. Becker; „Die Wacht“ von Abt; „Neuweinlied“ mit Orchester von S. v. Hausegger; „Der Jäger aus Kurpfalz“, Bearbeitung von A. Othegraven; „Auf die Schlacht bei Torgau“, Bearbeitung von R. Fricke; „Schenkenbachs Reiterlied“, Bearbeitung von H. Jüngst; „Der Pilot“ für einstimmigen Chor, Baritonsolo (R. Bieck-Tilsit) und Orchester, komponiert und dirigiert von dem Königsberger Organisten und Musikdirektor M. Oesten — schöne, edle Melodie und Harmonie, feine Instrumentation, das Ganze glatt geschliffen und vornehm. — Von den zahlreichen Einzelchorvorträgen möchte ich nur den unter Chordirektor Langes Leitung von Liedertafel, Männergesangverein und Sängerverein, sämtliche von Gumbinnen, vorgetragenen „Ein Harfenklang“ von Karl Bleyle für Altsolo, Männerchor und Orchester nennen. Gewiß, es ist ein großangelegtes, anspruchsvolles Opus, in dem sich der ganze ins Feld geführte Apparat in Harmonie, Stimmführung usw. ballt und dickt; so ist auch der Lokalton eher kräftig-schwer, als phantastisch oder schwingend-duftig, wie es der feinfühlige, etwas nebelhaft-unklare Text voraussetzt, verlangt. Das Altsolo sang Fräulein Theodora Bandel-Berlin. Außerdem sang sie die Szene der Andromache aus dem „Achilleus“ von Bruch, „Meine Mutter“ von Kienzl und schließlich „Lied der Walküre“ von H. van Eyken, das textlich trotz der helleren Lichter und des anscheinend versöhnenden Ausklanges schwerdüsteres, wenigstens wehmütiges Gepräge hat; denn die wohlmeinende Walküre führt den „freudigen Helden“, über den „die Norne den Tod . . . verhängt“, „nach Walhall“, indem sie ihm „die Lanze ins herrliche Herz lenkt“. Frl. Bandel gab sich als echt dramatische Sängerin — durch ihre Heldengestalt und ihren lebendiggestaltenden, tiefernsten, markigen, aber stets schönen, abgerundeten Vortrag. Dabei bildet ihre schöne, tonhaltige, ausgeglichene Altstimme die nötige Grundlage. B. Korell von der Kasseler Hofoper (ein geborener Gumbinner) sang aus Wagners „Meistersingern“ das Preislied und „Am stillen Herd“ als echter Wagner-Sänger und dann mit Klavier die Arie des Rudolf aus Puccinis Oper „Bohème“ und Schumanns Wanderlied. Herr Korell ist ein junger Mann von sympathischer Erscheinung — so ist auch sein volltöniger, gesunder Tenor, die vornehme, edle, ideale, warme, eventuell leidenschaftliche Vortragsweise. Außerdem sind noch zu nennen vom Begrüßungsabend: „Einzug der Gäste auf die Wartburg“ von Richard Wagner, der sich unter Chordirektor Langes Stab etwas zu schnell vollzog; Mozarts „O Schutzgeist alles Schönen“ (Dirigent Musikdirektor Fricke) für Männerchor und Orchester. Als Einleitung des zweiten Hauptkonzerts: Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 (Obermusikmeister M. Speich-Gumbinnen), die tadellos, glatt, wie eine lebendige Schicksalsschilderung der Hauptpersonen Fidelios am Geiste und Herzen des sinnenden Hörers vorüberzog.

Dr. mus. J. H. Wallfisch



Von der Musikalienschau auf der Bugra

Zwei bekannte Verlagshäuser haben ihre Schaustände links und rechts vom Eingang des Konzertsaals der Musikverleger gewählt. Es sind die Weltfirmen B. Schotts Söhne in Mainz und C. F. Peters in Leipzig. Welches Feld die letzte von beiden in erster Linie bebaut, ist jedem geläufig, der auch nur im entferntesten etwas mit Musik zu tun hat. Den Klassikern ist denn hier auch in dem großen Wandschrank, den eine Büste von Mozart ziert, mit der Längsseite der Hauptanteil dieser Verlagsschau eingeräumt. Es kommt hier nicht darauf an, die Namen all der Komponisten der grün oder rot getönten Titel zu nennen, die in diesem Schrank untergebracht sind; es wäre doch nur ein winziger Bruchteil der großen Zahl Klassiker, die der Katalog des Hauses aufweist. Daß er neuerdings auch durch eine große Auswahl von Wagner-Ausgaben bereichert worden ist, bedarf ebenfalls kaum der Erwähnung. Wie die dem Meister zugestandene Ecke zeigt, hat sich der Verlag mit den von Felix Mottl besorgten Klavierauszügen, die zahlreiche, bisher ungedruckte, auf Wagners persönliche Angaben zurückgehende szenische Bemerkungen und Vortragsbezeichnungen aufweisen, ganz besondere Mühe gegeben, indem er davon eine von Walter Tiemann entworfene Prachtausgabe in dunkelockerfarbenem Leinen veranstaltet hat. Daß C. F. Peters auch die neueren Meister zu ihrem Recht kommen läßt, zeigt der Ausstellungstisch an der gegenüberliegenden Kurzwand, der eine Anzahl gewichtiger und umfangreicher neuerer Werke enthält, worüber die Bilder ihrer Verfasser angebracht sind; als wichtigste Namen sind hier anzuführen: Brahms, H. Wolf, A. Rubinstein, H. Pfitzner, Fr. Klose, Arnold Mendelssohn, Grieg und Sinding. Von dem Buchverlag, der sonst von C. F. Peters weniger gepflegt wird, ist zweier Werke zu gedenken: der Grieg-Biographie von Gerhard Schjelderup und Walter Niemann und des von Paul Müller hergestellten Verzeichnisses der Werke von Hugo Wolf. Ein Sonderplatz ist dem deutschen Liederschatz von Erk und dem Kaiserliederbuch für Männerchor gewidmet. Endlich ist noch eine Ecke der Parole „Aus der Geschichte und Statistik des Hauses C. F. Peters“ angewiesen. Nur das Hauptsächlichste davon: Außer den Bildern und Lebensdaten ehemaliger Besitzer und graphischen Statistiken über die Entwicklung des Verlages sieht man hier eine Reproduktion des Stielerschen Beethoven-Bildes (1820), der Kleinschen Maske (1812) und einen der frühesten Briefe des Meisters in einer sauberen Nachbildung sowie sonstigen Bildschmuck.

Ein imponierendes Aussehen weist auch die gegenüberliegende Ausstellung der alten Firma B. Schotts Söhne auf. Sie kann vor allem mit einer reichen Anzahl hochbedeutender Namen aufwarten, mit denen sie in Verbindung gestanden hat. Wertvolle Autographen — Briefe und Musikalienhandschriften, als deren glänzendste Verfasser nur Beethoven, Wagner, Liszt, H. Wolf, P. Cornelius, A. Rubinstein und G. Sgambati genannt seien — deuten darauf mit Nachdruck hin. Außer dem schon mitgenannten Sgambati hat das Verlagshaus seine Kräfte für folgende hervorstechende Namen eingesetzt: Mac Dowell, Goldmark, C. Scott und E. W. Korngold. Für die heitere — und dabei doch ernste — Musik zeichnet Yvette Guilbert. Ein Büchlein besonders aktueller Art: Wie man singen soll! von Caruso (übersetzt von August Spanuth). In Menge ist auch der freigewordene Wagner (Band- und Nummerausgaben) vertreten. Ein weiterer guter Gedanke: eine Sammlung alter Titel, die die Ausstattungsmöglichkeiten der Musikalien in alter Zeit — vor 50—100 Jahren — ausweist, die uns freilich noch keinen umfassenden Einblick in dieses Gebiet gestattet. Daß sich das Haus Schott aber selbst bemüht, in bezug auf das Äußere ihrer Musik mit der Zeit zu gehen, sei besonders noch hervorgehoben. —n—



Richard Wagner als Operettenkomponist

Von Dr. Edgar Istel

Während Parsifal, der reine Tor, seinen Siegeslauf durch die Welt fortsetzt und die Schar der Gläubigen den Klängen weltentrückender Askese andachtsvoll lauscht, fügt es eine Ironie des Schicksals, daß aus den unergründlichen Tiefen des Wahnfried-Archivs zu Bayreuth ein Wagnersches Werk publiziert wird, das den späteren Propheten just als eine Art von Vorläufer Offenbachs zeigt. Ganz in aller Stille erschien soeben in der großen, von Michael Balling redigierten Breitkopfschen Gesamtausgabe ein Band „Chorgesänge", und unter diesen versteckt taucht eine Komposition auf, deren Existenz bisher selbst den vertrautesten Freunden Wagners vollkommen unbekannt geblieben war.

Es handelt sich um die Musik zu dem gassenhauerischen Vaudeville von Dumanoir „La descente de la Courtille", die Wagner im Jahre 1840 zu Paris auf Wunsch seines Übersetzers Dumersan schrieb, weil dieser am Variété-Theater als Regisseur tätig war und so hoffte, den jungen Musiker in Paris durchzusetzen. Sogar Wagners offizieller Biograph, Glasenapp, meinte, Wagner habe das Angebot Dumersans nicht angenommen, und berichtete, die Eifersucht eines musikalischen Geldgebers und Vaudeville-Monopolisten habe die „gefährlich dünkende (?!) Konkurrenz" hintertrieben. Anders lautete die von Glasenapp nicht geglaubte Pariser Tradition. Danach wäre die Musik ganz oder teilweise komponiert worden, aber nach einigen Proben hätten die Choristen des Theaters „pas aguerris encore à cette époque avec la musique de la Belle Hélène", wie sich Gasperini witzig ausdrückte, sie für „absolut unausführbar" erklärt. Nur ein Chor sei daraus beibehalten worden und habe seine „Stunde der Berühmtheit" gehabt. Und gerade dieser Chor ist es, der jetzt wiederum aus dem Wahnfried-Archiv auftaucht und einen amüsanten Ausblick darauf gewährt, wie Wagner sich zur „Schönen Helena" statt zu den „Meistersingern" hätte weiterentwickeln können.

Wagner selbst erwähnte noch im Jahre 1841 in seinen „Pariser Amüsements" das Stück und schrieb, da die Karnevalszeit rauh und garstig gewesen, habe es jedermann vorgezogen, die „Descente de la Courtille" im „Théâtre des variétés" anzusehen, statt die Strapaze in natura mitzumachen. „La Descente de la Courtille" bedeutet nämlich die Rückkehr der Masken aus der Vorstadt Courtille nach Paris. Späterhin hat Wagner in seiner großen Autobiographie des Werkes nur noch mit einem Satze gedacht: „Außerdem aber lud er — Dumersan — mich ein, zu einem Vaudeville, welches in der Karnevalszeit im Theater der Variétés gegeben werden sollte und „La descente de la Courtille" betitelt war, einen Chor zu schreiben". Da Wagners Angaben in dieser Autobiographie vielfach ungenau sind, so ist es nicht ausgeschlossen, daß trotzdem eine vollständige Musik vorlag, Wagner sich aber nur des Chors erinnert, dessen Partitur ihm verblieben war.

Sehen wir uns nun einmal dieses seltsame Gebilde näher an: Wagner verwendet ein für Operettenverhältnisse ziemlich umfangreiches Orchester: doppelte Holzbläser nebst Pikkolo, zwei Hörner, zwei Cornets à Piston, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauke, eine Menge Schlagzeug, darunter auch Castagnetten und Tambourin, die übliche Streicherbesetzung und schließlich zwei merkwürdige Instrumente, die als „Cornets à bouquin in F" bezeichnet. Der Herausgeber verdeutscht dieses Instrument in Übereinstimmung mit dem Sachs-Villatteschen Sprachlexikon als „Alphorn"; es kann jedoch nach Tiersot keinem Zweifel unterliegen, daß damit die grotesken Pariser Karnevalshörner aus Terrakotta gemeint sind und nicht das edle Alphorn, dessen Klang Wagner später für die „lustige Weise" im dritten Akt des „Tristan" vorschrieb. Gehaltene Rufe dieses Karnevalinstrumentes beginnen auf dem Theater, — eine echt Wagnersche Idee, die gewissermaßen den Anfang der Rienzi-Ouvertüre parodiert. Dann setzt das ganze Schlagwerk fortissimo ein: Tsching! bum! bum! Rataplan! und nun beginnt ein Galopp, der zwar auf dem Boden Aubers und Herolds gewachsen ist,

aber schon deutlich in die Sphäre des damals erst 21 jährigen, als kleiner Cellist in einem Pariser Theater wirkenden Offenbach führt. Seltsamer Zufall, wenn der junge Offenbach gar in der Vorstellung mitgewirkt und sich an diesem „Vorbild“ inspiriert hätte!

Wer sich aber ziemlich sicher diese Musik zum Muster nahm, das war ein anderer, von Wagner später auch gehaßter deutscher Komponist: Friedrich v. Flotow, der damals gleichfalls in Paris lebte und bereits in dem nach Annahme von Wagners „Liebesverbot“ verkrachten Theater de la Renaissance seinen ersten großen Erfolg gehabt hatte. Dieses Theater trug übrigens seinen Namen schon deshalb mit Recht, weil es jedes Jahr dreimal Bankrott machte und ebenso oft „wiedergeboren“ wurde. Die musikalische Beziehung von Wagner zu Flotow besteht nun darin, daß ein in Flotows „Martha“ — jener Oper, von der Wagner behauptete, sie habe ihn auf die Barrikaden getrieben — später berühmt gewordenes Motiv („Ich kann nähen, ich kann mähen“ usw.) hier schon wörtlich vorkommt. Der echt operettenhafte Text, den Wagner komponierte, lautet:

Descendons, descendons,
Gaiment la Courtille,
Dondons, Cupidons,
Faisons nos derniers rigaudons.
Enteignons les brandons
Dont le dernier feu brille,
Au croc suspendons
Et les lardons,
Et les dindons.
Hourras! Hourras!
Demain plus de chansons
Et plus rigaudons.
Allons, bons compagnons,
Danseurs et biberons,
Descendons, descendons,
Gaiment la Courtille.

Der offizielle Wagner-Übersetzer der Gesamt-Ausgabe, Alfred Julius Boruttau, verdeutscht dies etwas plump mit:

Steigt herab, steigt herab,
Heimwärts aus den Schenken,
Weibsleut' blitzeblank,
Weibsleut' nicht zu schlank (!!),
Macht den Anfang mit dem letzten Schwank!
Die Fackeln hell löscht aus,
Die in der Faust wir schwenken,
An den Nagel und Strang
Mit dem Gezank und allem Zwang.
Hurra, hurra!
Und morgen mehr Klingklang
Und mehr vom lust'gen Schwank!
Zieh heim, Kam'rad, mit bestem Dank
Für Kling und Klang und Sang.

Sehr viel sinniger als ein moderner Operettentext ist das schließlich auch nicht. Aber Wagner war bald dieses Tones satt: „Die ganze Periode der Verwilderung meines Geschmacks, welche . . . durch meinen verflachenden Verkehr mit dem schrecklichen Theater sich so bedenklich gesteigert hatte, versank jetzt vor mir wie in einem tiefen Abgrund der Scham und Reue“. So entwarf er die Faust-Ouvertüre, die in gerader Richtung seine künstlerischen Ziele bezeichnete. Sein Weg sollte nicht in Offenbachs „Gefilde von Cythere“, sondern nach den Höhen von Monsalvat führen. Daß aber dem Schöpfer des „Tannhäuser“ und der Blumenmädchen-Episode nichts Menschliches fremd war, beweist dieses denkwürdige document humain: Richard Wagner als Operettenkomponist.

Rundschau

Oper

Braunschweig Der letzte Teil der Spielzeit machte einen wenig erfreulichen Eindruck. Die Oper war auf einem Tiefstande angekommen, der nur einige Lichtblicke bot. Das ganze Jahr brachte eine Neuheit „Oberst Chabert“ von Waltershausen, die trotz tüchtiger Einzelleistungen in der Versenkung bald wieder verschwand, so daß sich das Publikum mit alten, aufgewärmten Werken: „Lucrezia Borgia“, „Zierpuppen“, „Versiegelt“, „Evangelimann“ und „Prophet“ begnügen mußte. Der gute Wille war allseitig vorhanden, aber „ultra posse nemo obligatur“: viele unglückliche Verhältnisse wirkten zusammen, deren Beseitigung nicht in der Macht der einzelnen Personen lag. Auguste Lautenbacher, unsre ehemalige jugendlich, jetzt hochdramatische Sängerin zu Freiburg i. B., wurde als Brünhilde („Walküre“) freudig begrüßt. Die Festvorstellungen gelegentlich der Taufe des Erbprinzen zeichneten sich durch höfischen Prunk aus. Die ganze kaiserliche Familie, fürstliche Gäste, die Gesandten von England, Österreich, Rußland, die höchsten Beamten usw. verliehen dem ersten Abend ungewohnten Glanz. Die Intendantur hatte Anna Pawlowa, die Solotänzerin des Kaiserl. Theaters in St. Petersburg, mit ihrer Gesellschaft gewonnen. Ihre Leistungen überragten bei weitem die Umgebung, der Ausdruck reichte an die Vollkommenheit, das Auftreten, getragen von der Musik, erinnerte an formschöne Werke der Bildhauerkunst oder belebte Gemälde; man konnte in der Tat von einer Melodie der Form, einer Sinfonie der Bewegungen sprechen. Der stumme, mimische Ausdruck verschönte das Gesicht, belebte die Formen, wurde zum Spiegel seelischer Tätigkeit. Die Gruppen der „Aufforderung zum Tanz“ von Weber-Berlioz, der „Zweiten ungarischen Rhapsodie“ von Liszt u. a. übten in ihrer Anmut und dem gewinnenden Liebreiz einen eigenartigen Zauber aus, aus dem uns das Rätsel ewiger Jugend entgegenlachte. Die Hofkapelle folgte unter Kapellmeister Theodor Stier so genau, daß die beiden Schwesterkünste ineinander übergingen. Der Kaiser zeichnete die Künstlerin durch eine längere Ansprache aus. Am nächsten Tage sprang Aline Sanden-Leipzig als Rosenkavalier in Verhinderung unserer Vertreterin Albine Nagel hilfsbereit ein, erreichte diese aber lange nicht. Als Gast erschien wiederholt Mary Elb-Magdeburg, unsre letzte jugendlich dramatische Sängerin, die auch nach den Ferien jedenfalls wiederkehrt, weil sie in einigen Rollen nicht ersetzt ist. Ihre Nachfolgerin Albine Nagel fühlt sich in den leidenschaftlich dramatischen Partien auf ureigenstem Gebiete, ihre Carmen stand namentlich darstellerich fast unerreicht da. Marcella Craft-München ersang sich als Titelheldin in „Madame Butterfly“ einen weit größern Erfolg als in „Margarethe“ („Faust“). Für jene Partie eignet sich die äußere Erscheinung, Stimme und Schulung viel besser als für diese, deren inneres Wesen sie nicht erfaßt hatte: sie pendelte fortwährend hin und her zwischen der französischen und deutschen Auffassung, zwischen Gounod und Goethe. Ganz anders gestaltete sich das Gastspiel der Kammersängerin Anna Zoder-Dresden, die sich als Isolde den besten Vertreterinnen an die Seite stellen kann. Bühnenerscheinung, Organ, Gesang und Spiel wirkten einheitlich und vermittelten ein unvergeßliches Bild der irischen Königsmaid. Im Verein mit Hofopernsänger Jacques Decker-Köln (Tristan), unserm treuesten der treuen Gäste, verlieh sie der ganzen Vorstellung ein edles, erhabenes Gepräge.

Herzlich gestaltete sich der Abschied vom Hofkapellmeister Hagel, der sich in 3 jähriger, aufreibender, vielfach undankbarer Tätigkeit um die Oper große Verdienste erwarb. Er bevorzugte moderne Werke — „Elektra“, „Rosenkavalier“ und „Ariadne auf Naxos“ von Rich. Strauß führte er hier ein — ohne jedoch einseitig zu werden. Hätte er bessere Kräfte zur Verfügung gehabt, wäre seine Wirksamkeit erfolgreicher gewesen. Kammersänger Hans Spies, der unsere Stadt mit Leipzig vertauscht, feierte zuletzt als Hans Sachs noch einmal glänzende Triumphe. Als er auf der Festwiese erschien, begrüßten ihn nicht nur die Nürnberger, sondern auch die Braunschweiger

diesseits der Rampe; als er gekrönt wurde, stimmten auch diese freudig in den Volksjubel ein. Vor 10 Jahren kam er als Werdender hierher, als Fertiger verläßt er uns: wir verlieren viel an ihm. Seydel-Hannover (David) trug viel zum Erfolge der letzten Opernvorstellung vor den Ferien bei. Auch die Koloratursängerin Elsa Liebert, der lyrische Tenor Wladimir Nardow, der in seine russische Heimat zurückkehrt, der Heldentenor O. Löhnemann, der in Berlin seine gesangliche Ausbildung vollendet, und der Kapellmeister-Volontär Werner von Bülow, der den Direktor Dr. Waag als Kapellmeister nach Metz begleitet, erhielten bei ihrem Scheiden sichtbare Beweise aufrichtiger Verehrung. Die lange Zeit herrschende Gewitterschwüle ist verschwunden, hoffentlich bewahrheitet sich nun das französische Sprichwort, daß sich die Tage folgen, aber nicht gleichen. Die neue Spielzeit beginnt am 29. August mit dem „Fliegenden Holländer“, dem als erste Neuheit „Die Marketenderin“ von E. Humperdinck folgt. Ernst Stier

Konzerte

Altenburg Ende Mai veranstaltete der Altenburger Männergesangverein sein Frühjahrskonzert und brachte als Hauptwerk „König Laurins Rosengarten“ für Männerchor, Baritonsolo und Orchester von Fritz Volbach zum ersten Male zu Gehör. Wie an anderen Orten, so hat das Werk auch hier den Konzertbesuchern außerordentlich gefallen. Die Dichtung ist vom Komponisten mit Rücksicht auf die Musik geschickt ausgeführt. Die Musik wandelt meist in modernen Bahnen, verschmäht aber nicht, hier und da auf volkstümliche, leicht eindringliche Weisen zurückzugreifen und erzielt durch blühenden Chor- und Solosatz sowie durch das selbständig und sehr farbenreich behandelte Orchester dankbare Klangwirkungen. Die hiesige Aufführung gelang unter Herrn Musikdirektor L. Landmanns zielsicherer Leitung vortrefflich. Der Solist des Abends, der Kgl. Opern- und Konzertsänger Herr Hans Kreutz aus Chemnitz, sang mit viel Empfindung und schöner Stimme zwei Orchesterlieder von Marschner und Henschel und das Baritonsolo in dem oben erwähnten Hauptwerke.

E. Rödger

Braunschweig Ostern bildete diesmal keineswegs den Abschluß der Konzerte, der Verein für Kammermusik (Fräulein E. Knoche, die Mitglieder der Hofkapelle Mühlfeld, Daume, Girmse und Bieler) war mit dem letzten Abend noch im Rückstande; Schuberts Forellenquintett bestätigte das Sprichwort vom guten Ende. C. Ansorge spielte an seinem zweiten Klavierabend Beethoven viel besser als zu Anfang des Winters. In einem Konzert der St. Magnikirche führte sich Frau Ritter-Hagel als treffliche Sängerin ein, trotz stimmlicher Indisposition bewies sie gute gesangliche Schulung, durchdachten, feinsinnigen Vortrag und warmblütigen Ausdruck. Unter Leitung von Fräulein Marg. Oehlmann bildete sich hier ein Gesangverein berufstätiger Frauen, der in seinem ersten Konzert schöne Proben seines Könnens ablegte. Der Dresdener Männergesangverein Orpheus, der über Hildesheim und Goslar weiter in den Harz reiste, gab im Hoftheater ein Sonntagsvormittagskonzert zum Besten der Herzogin Elisabeth-Stiftung, das einen vortrefflichen Verlauf nahm. Das Ehrenmitglied des Vereins, Frau Kammersängerin Wedekind-Dresden, früher als Mignon und Regimentstochter für dieselben Räume eine erstklassige Zugkraft, enttäuschte ihre vielen Verehrer, denn das schöne Organ zeigte leichte Spuren vom Zahn der Zeit. Die Gartenarie der Susanne aus „Figaros Hochzeit“ von Mozart, außerhalb des Zusammenhanges und mit Klavierbegleitung sowieso schon geschädigt, gelang nicht mehr wie ehemals; die Lieder von Liszt und R. Strauß, die dem hellen Sopran entsprechend gewählt waren, machten einen besseren Eindruck, die Walzer-Ariette aus „Mireille“ von Gounod bewies die tadellose Technik noch in altem Glanze und trug der trefflichen Vortragskünstlerin lauten, von Rosenspenden begleiteten Beifall ein. Der Verein war ca. 150 Mann stark erschienen; der Dirigent Prof. A. Kluge hat ihn zu bedeutender Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit gehoben; das gute Material in allen Stimmen, die straffe Disziplin, die gespannteste Aufmerksamkeit aller Sänger vermittelten namentlich in den geistlichen Gesängen „O bone Jesu“ von Palestrina und dem 6stimmigen „Vespergesang“ von Bortnianski ungetrübten Genuß. Der Chor „Frühlingsstürme“ von Curti, herausgegeben von Friedrich Brandes, schlug durch und trug dem Dirigenten, der namentlich die durch Sequenzen am Schluß bewirkten Steigerungen erschöpfte, eine köstliche Rosenspende ein. Das reizende Madrigal „Feuer“ von Morley eignet sich besser für gemischten als für Männerchor, die Volkslieder erscheinen zu gekünstelt, nicht als duftende Feldblumen, sondern als weitleuchtende Treibhauspflanzen; das von A. Kluge bearbeitete „Mei Schotz“ aus dem Erzgebirge wurde zum Prunkstück, es mußte wiederholt werden und trug dem Dirigenten einen Lorbeerkranz ein. Zum Schluß vereinigten sich im „Deutschen Liede“ von Kalliwoda ca. 500 hiesige Sänger mit den Gästen zu einem gewaltigen Massenchor, der bei der flüchtigen Vorbereitung mehr durch die Wucht des Tons als durch Genauigkeit wirkte. Herr Hof- und Domorganist Kurt Gorn hatte für sein letztes Orgelkonzert unsern ehemaligen Mitbürger Willi Roessel-Davos gewonnen, der nach langer Zeit die vielen Verehrer durch den gesunden, kräftigen Baßbariton wie seine treffliche Gesangskunst erfreute. Die äußeren Erfolge des Konzertgebers entsprechen den künstlerischen: ein schönerer Abschluß der Saison war undenkbar. Ernst Stier

Leipzig Im Theatersaale des Kristallpalastes gab der Universitäts-Sänger-Verein zu St. Pauli (Leitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes) am 6. Juli sein Sommerkonzert. Wie wir es in den letzten Jahren immer von dem Chor gewöhnt sind, bevorzugte er außer den Standwerken der Männerchorliteratur, die diesmal vor allem in Griegs immer noch packender „Landerkennung“ und den von Eduard Kremser gesetzten altniederländischen Volksliedern als Eckpfeilern des Programms bestanden, gute Werke zeitgenössischer Tondichter wie K. Goepfarts ehrlichen und wuchtigen „Schmied“, Josef Liebeskinds trotz seiner Schalkhaftigkeit doch vornehmes „Regenwetter“, Othegravens prächtige Bearbeitung des „Jäger aus Kurpfalz“ und W. v. Moellendorfs Stimmungsbild „Im Nachtzug“, das modern und tonmalerisch-technisch vortrefflich gearbeitet ist, den Sängern schöne Aufgaben stellt, nur aber — im Text begründet — wenig Abwechslung der Stimmungen aufweist. Außerdem ein paar kleinere Standwerke der Männerchöre, die zum Teil vom kleineren „Elitechor“ tonschön und aufmerksam vermittelt wurden: „Im Mai“ („Drauß' ist alles so prächtig“) von Jürgens, „Einsamkeit“ von J. Rietz und Fr. Kuhlaus „Nachtlied“ in der Bearbeitung von Friedrich Brandes. Die Pauliner schienen übrigens in ganz besonderer Stimmung zu sein: So klangreich, geschlossen und innerlich belebt erinnere ich mich nicht sie jemals schon gehört zu haben; selbst in den Werken, die die ganze Anspannung der Kräfte erfordern — „Im Nachtzug“ und „Der Schmied“ — wurden die Schwierigkeiten wie spielend überwunden. Mit Beifall wurde infolgedessen natürlich nicht geknausert, und zwei Stücke — Liebeskinds unmittelbar „einschlagendes“ Regenwetter und „Der Jäger aus Kurpfalz“ — mußten sogar wiederholt werden. Der Gesamteindruck blieb auch durch die Mitwirkung des einheimischen Kammersängers Alfred Kase gleichmäßig vorteilhaft. Ganz ersichtlich ist seine Kunst in aufsteigender Linie begriffen; seine Stimme offenbarte trotz ihrer Größe einen wunderbaren Schmelz und Weichheit, seine Aussprache war klar und — mit besonderer Freude war das festzustellen — ohne die zuzeiten so unschöne Überbetonung der Konsonanten. Außer bei den Solostellen in den Werken von Grieg, Moellendorf und Kremser bewährte er sich noch vortrefflich in der Solozene „Friede“, einem geschickt gearbeiteten, aber musikalisch etwas redseligen Werk mit Orchester von E. H. Seyffardt. Die Kapelle der Hundertsiebener, die außerdem in den Anfangs- und Schlußchören sowie in der Arbeit Moellendorfs reich beschäftigt war, spielte unter der kräftig belebenden und umsichtigen Leitung von Friedrich Brandes ausgezeichnet.

Zur Feier des bevorstehenden 80. Geburtstages unseres einheimischen, viel zu wenig beachteten tüchtigen Tondichters Alexander Winterberger (geb. 13. August 1834) hatte der Verein Leipziger Musiklehrerinnen und seine tatkräftige Vorsitzende Frl. M. Held ein Konzert in der Matthäikirche ermöglicht. Es war aber auch höchste Zeit, dieses wie hinter der Szene immer noch still schaffenden Künstlers zu gedenken; denn leider ist es so: Dieser ehrliche Kämpe aus einer großen Zeit ist ein neues Beispiel dafür, wie Sensation und Reklamemacherei, die — natürlich — zum größten Teil von unberufener, unmusikalischer oder unehrlicher Seite ausgehen, echtes Künstlertum beiseite zu schieben vermögen. Und um das Schaffen Winterbergers richtig abschätzen zu können, ist es wirklich unbedingt nötig, seine Musik zu hören; ich gestehe selbst, daß ich ihr dadurch näher als je gekommen bin. Was sie von je besonders ausgezeichnet hat, konnte man nun einmal im Zusammenhang genießen: die starke thematische und melodisch prächtige Erfindung, die echte künstlerische Frömmigkeit des Ausdrucks, den an Wagner und Liszt genährten romantischen Zauber, die scharfe Charakteristik und die Unmittelbarkeit der Wirkung, die dabei doch niemals durch Banalitäten zustande kommt. Hier kann mancher moderne Zusammensetzer, der aus Unvermögen und weil's leichter ist, unanschaulich, unsanglich und ungehört viel schreibt, noch einmal anfangen zu lernen, worauf es in der Kunst eigentlich ankommt. Daß bei Winterberger so vieles Licht nicht auch Schatten werfe, sei mit der Aufzählung seiner Vorzüge nicht behauptet. Seine schwächste Seite, seine Neigung zu mehr oder weniger himmlischen Längen, teilt er indes mit manchen unserer klangvollsten Klassiker. Sie ist mit der allen echten Komponisten angeborenen Musizierfreudigkeit leicht zu entschuldigen. Von den Mitwirkenden, die sich in den Dienst der guten Sache gestellt, seien der stimmbegabte helle Tenor Arno Beyer, der das Solo in der Abendfeier (mit Frauenchor) sang, und die Altistin Maria Schultz-Birch, die für Aline Sanden mit gutem künstlerischen Erfolg einsprang, besonders genannt. Die Namen der andern Solisten brauchen als längst vorteilhaft bekannte hier nur summarisch angeführt zu werden: Kammersänger Emil Pinks (Tenor), Konzertmeister Hugo Hamann (Violine), Max Wünsche (Violoncello) und Stefanie Politz (Harfe). Außerordentlich klangschön sang die Singakademie unter G. Wohlgemuth. In die Orgelbegleitungen teilten sich die Herren Max Fest und Rudolf Schwarzbach.

Auch mit einem jungen Kompositionstalent wurden die Besucher des Konzertsaales auf der Bugra gelegentlichst bekannt gemacht: Herbert Reichert gab einen Abend mit ausschließlich eigenen Werken. Der Schwerpunkt seines Schaffens scheint vorläufig auf dem Gebiete der Liederlyrik zu liegen, worin er ausgesprochene formale Fähigkeiten und Sinn für melodische Linie bekundet. Ein eigener schaut zwar vorläufig noch nirgends heraus, aber es wird sich auf dem, was er bis jetzt geschaffen hat, getrost weiterbauen lassen. Weniger als seine Lieder wollte mir das gar nicht themenkräftige und häufig künstlich weitergesponnene Fdur-Streichquartett gefallen, wovon zwei Sätze gespielt wurden; immerhin wird man auch hier noch haben feststellen müssen, daß es von einem stammt, der von künstlerischer Ehrlichkeit und von künstlerischem Ernst durchdrungen ist. Um die Wiedergabe des letzten Werkes machten sich Herr Paul Hunger, Frl. Marie Dolega, die Herren Werner Stegmüller und Chr. Fr. Klug mit gutem Gelingen verdient; der Lieder, wovon das Op. 1 bei C. F. M. Rothe in Leipzig erschienen ist, nahmen sich zwei tüchtige Sopranistinnen, Frl. Johanna Buchwald und Cirene Palli, mit Liebe an. Beide sind nicht weit von der Höhe ihrer Kunst angelangt; unter anderen Tugenden fiel ihre deutliche Aussprache, die keine Sehnsucht nach den (nicht vorhandenen) Liedertexten aufkommen ließ, besonders angenehm auf.

An derselben Stelle konzertierte nächstentags auch der junge Pianist Franz Schütze mit einem ausschließlich klassischen Programm. Er besitzt zweifellos ein ansehnliches Talent; schade aber, daß dieses und sein starkes Temperament vorläufig noch unter so manchen technischen Mängeln (Schwerflüssigkeit der Passagen, Treffunsicherheit und Pedalgebrauch) zu leiden hat. Darum wird es sich bei ihm künftig in erster Linie darum handeln, seine Finger mit starker Selbstkritik dem Willen dienstbar zu machen; das Ergebnis müßte bei genügender Geduld und Sorgfalt ein schönes sein.

Auf der Bugra (Konzertsaal der Musikverleger) konzertierten die Leipziger Altistin Helene Gutermann und der junge Orgelspieler Quentin Morvaren mit einem etwas bunt zusammengewürfelten Programm (Orgel: Mozart: Fmoll-Fantasie, E. Elgar: Chanson de Nuit, W. Wolstenholme: Le Carillon, J. Massenet: Angelus, Purcell; Adur-Tokkata-Gesang: Händel: Arie aus dem Dettinger Te Deum, J. S. Bach: Arie aus dem Weihnachtsoratorium, Unbekannt: O Heiland, reiß' die Himmel auf, Bach: Bist Du bei mir, H. Wolf: In der Frühe, G. Henschel: Morgenhymne). Auf den tüchtigen Organisten habe ich schon bei Gelegenheit des letzten hiesigen Bach-Festes nachdrücklich hinweisen können. Man fand diesmal sein Urteil, das ihn als ausgezeichneten Beherrscher des Manuals und des Pedals hinstellte, sehr bekräftigt. Die Orgel von Walcker klingt übrigens vorzüglich; sie ist anscheinend als Instrument für einen großen Salon oder kleine Säle, wie es der Ort der musikalischen Vorführungen auf der Bugra ist, gedacht, hat infolgedessen nur ein Manual, bietet aber, wenn sie auch dadurch z. B. Echoeffekte nicht aufweisen kann, eine reiche Anzahl verschiedenster Ausdrucksmöglichkeiten. Auf die Sängerin darf man nicht minder Hoffnungen setzen als auf den Orgelspieler. Fräulein Gutermann verfügt über reiche Stimmittel, eine gute Schulung — nur das übermäßige, hart ans Tremolo grenzende Vibrato wäre noch zu beheben — und eine ansehnliche musikalische Ausdrucksfähigkeit.

Dr. Max Unger

Neuchâtel In der französischen Schweiz erregte das Requiem des Neuchâteler Komponisten Paul Benner berechtigtes Aufsehen. Das Werk wurde am 3. Mai von der Société chorale de Neuchâtel aufgeführt und erntete ungeheuren Beifall. Das Requiem darf wohl als eines der besten Werke Benners betrachtet werden. Benner wurde von dem bekannten Schweizer Komponisten E. Lauber unterrichtet und besuchte darauf das Hochsche Konservatorium zu Frankfurt. In seiner Kompositionsweise gebraucht er mit Vorzug den klassischen Stil, welchen wir mit Leichtigkeit in dem Hostias erkennen können. Das Requiem beginnt mit einer leeren Quinte für zwei Hörner, unterstützt von dem Pedal der Orgel und den Pauken, auf welche ein von Cello und Bratsche in Kanonform gespieltes Thema folgt, gleichsam der Ruhe der Seelen und dem Gebete der Gläubigen. Ein starker Kontrast bildet nun das Kyrie mit großem Chor und gesamtem Orchester auf das vorher so ruhige Requiem, wir können beinahe sagen, daß die Musik hier das erste Mal das Dramatische berührt, doch nur für Augenblicke. Benner können wir als ausgezeichneten Tonmaler rühmen; er weiß uns jede Handlung musikalisch ausgezeichnet darzustellen, so z. B. in dem auf das Kyrie folgenden Dies Irae. Mit dem brüsken Eingang der Violinen, gefolgt von dem donnernden Getöse der Posaunen und Tamtam, sehen wir geradezu die Schrecken des letzten Tages. Wir müssen leider bemerken, daß Benner in einigen Stellen Wagner etwas nahe tritt, ebenso der französischen Musik. Benners Art, den Chorsatz zu behandeln, ist vorzüglich und ruft außerordentlich wirkungsvolle Effekte hervor.

Hans Ruckmich

Prag Die Böhmische Philharmonie bot in ihren weiteren zehn Konzerten eine Übersicht der Entwicklung der Sinfonie von Haydn angefangen bis auf unsere Zeit. Die Hauptrepräsentanten der klassischen und romantischen Periode sowie auch der Neuzeit wurden mit ihren Hauptwerken vertreten. Von dem übrigen Programm erwähne ich noch die größeren Werke: Dvořáks sämtliche „Slavische Tänze", die Meerfantasie für Soli, Chor und Orchester „Der Sturm" von Vitězslav Novák, die neunte Sinfonie von Beethoven und als örtliche Neuheiten die Sinfonie in Cmoll von Jeremiáš und die

Suite in Cmoll von Ostrčil. Die Konzerte dirigierte Dr. W. Zemánek mit bekannter Verläßlichkeit und Gewissenhaftigkeit. Die kritische Situation der Philharmonie gab Anlaß zu einer Sanierungsaktion, deren eifrigste Bestrebungen die Erhaltung des Orchesters sowie des reichen Archivs der Philharmonie sind. Man verliert doch nicht die Hoffnung, daß die „B. Ph.", welche wieder 20 sinfonische Konzerte für die nächste Saison verspricht, nach den Ferien wieder ihre Tätigkeit aufnehmen wird, denn eine eventuelle Auflösung des Orchesters hätte unabsehbare Folgen für das Prager Konzertleben.

Der Böhmische Kammermusikverein absolvierte die ersten drei Konzerte des 20. Jahrganges unter Mitwirkung des Böhmischen Streichquartetts. Unter den meistens bekannten Sachen des Programms hörten wir das leider nicht zu oft gespielte zweite Streichquartett in Dmoll von Smetana, welches zwar nicht so populär ist wie „Aus meinem Leben", als dessen Fortsetzung es betrachtet wird, aus dem aber die tiefste Tragik des Lebens des durch Unglück und Krankheit zusammengebrochenen Meisters spricht. Nach den eigenen Worten Smetanas schildert das zweite Quartett „Halluzinationen eines Menschen, der das Gehör verloren hat" und trägt, obzwar es ein Meisterwerk ist, deutliche Spuren, wie dem Meister damals das Komponieren mühevoll war und wie er seine Gedanken nur schwer festhalten konnte. Im vierten Konzert spielte der Kammervirtuose Franz Ondříček mit dem Pianisten R. Faméra die Sonaten von Schumann Op. 105 und K. Szymanowski Op. 9, ein an Empfindung ziemlich armes Werk, und die reizende Fantasie Op. 159 über das Lied „Sei mir gegrüßt" von Schubert, die den beiden Künstlern besonders gut lag. Das Programm des dritten Konzertes der zweiten Serie wurde dem alten mehrstimmigen Gesang gewidmet. Die Berliner Madrigal-Vereinigung mit ihrem Dirigenten Prof. Barth brachte hochinteressante Werke der Komponisten des 16. Jahrhunderts zum Vortrag. Es ist erstaunlich, wie manche dieser Gesänge noch heute lebensfähig sind, und man muß bei den französischen Sachen Humor und Witz, bei den italienischen fließende Melodik und überall die geistvolle Polyphonie bewundern. Die absolute Sicherheit sowie stilvolle Wiedergabe brachten der Vereinigung und ihrem Dirigenten viel Beifall. Im vierten Konzert spielte der Cellist Prof. Paul Grümmer mit Friedrich Busch die Sonaten von Brahms Op. 99, Beethoven Op. 5/2 und Jos. B. Foerster Op. 45, letztere als örtliche Neuheit. Diese ist ein für Cello sehr geschickt geschriebenes Werk, dessen edler Melodik und musikalischen Schönheiten die Cellisten mehr Beachtung schenken sollten.

Der Gesangverein Prager Hlahol brachte unter Leitung des H. Křička das hier bereits länger nicht aufgeführte großartige „Requiem" von Anton Dvořák zu Gehör.

Die Sängerschaft von Groß-Prag entschloß sich zur Veranstaltung eines mehrtägigen Sängerfestes im heurigen Frühling, wobei Musikaufführungen aller Art, besonders aber des Chorgesanges stattfinden sollten. Je drei Opernvorstellungen im Nationaltheater und Weinberger Stadttheater, die Aufführung des „Requiem" von Dvořák, ein Kammermusikkonzert, ein Orchesterkonzert sowie Konzerte einzelner Sängervereine und ein Sängerfest am Ausstellungsplatze bildeten die Hauptpunkte des Frühlingsfestes. Die Absichten unserer braven Sänger waren gut, aber wurden nicht immer durch einen entsprechenden Besuch belohnt. Besonders das „Requiem" und der Kammermusikabend (Böhm. Streichquartett und Dr. Ferd. Erbprinz von Lobkowicz) hätten verdient, daß ihnen die Öffentlichkeit viel mehr Aufmerksamkeit widmen sollte. Das Wort „Reklame" gehört zwar nicht recht in die Kunst, aber die leitenden Organe sollten durch Anzeigen aller Art, durch die Presse, durch allerlei ähnliche Hilfsmittel auf das Sängerfest namentlich in der Provinz mehr aufmerksam machen. Es war allerdings das erste korporative Auftreten der Prager Sängerschaft, auch das schöne Wetter hat dieses Unternehmen beeinträchtigt, da man hier nur in Ausnahmsfällen im Frühjahr und Sommer größere Musikaufführungen zu veranstalten gewöhnt ist. Mit den Erfahrungen von dem ersten Feste werden unsere braven Sänger sicher nicht Halt machen, sondern mit Mut zu neuen Taten schreiten.

Die zweimalige Aufführung der „Episode de la vie d'un artiste" von Berlioz durch die Orchestervereinigung unter Leitung des Prof. O. Ostrčil gehört zu dem Bedeutendsten, was in dieser Saison geboten wurde. Ich glaube, daß die „Symphonie phantastique" zusammen mit dem Monodrama „Lelio" überhaupt hier zum ersten Male gespielt wurde. Die erstere Sinfonie hören wir öfters, dagegen ist eine Aufführung von „Lelio" seiner Eigentümlichkeit wegen eine Seltenheit. Man betrachtet dieses Werk gewöhnlich als eines der schwächeren Schöpfungen des genialen französischen Komponisten, und doch sind einzelne Nummern daraus Musikstücke von unvergänglicher Schönheit und dauerndem musikalischem Wert, z. B. die Aeolsharfe, Fantasie über Shakespeares „Sturm", Geisterchor usw. Ich habe hier schon mehrmals Gelegenheit gehabt, über die hervorragenden Leistungen der Orchestervereinigung und ihres vorzüglichen Dirigenten Prof. Ostrčil zu berichten und muß nur wiederholen, daß diesem Orchester nun nichts im Wege steht, selbst die schwersten Aufgaben spielend zu lösen. Im „Lelio" standen der „O.-V." der Gesangverein Hlahol, einige Solosänger und der Regisseur Dobrovolný, der die Rolle des Lelio in der Maske des jüngeren Berlioz vor dem Vorhang sprach, hilfreich zur Hand. Die ersten drei Sätze der Sinfonie wurden bei gewöhnlicher Konzerteinrichtung, das übrige hinter dem Vorhang gespielt. Das grandiose Werk, bei dem ein Riesenapparat von Orchester und Chor zur Verfügung stehen muß, wurde mit einer großen Begeisterung begleitet, so daß es wiederholt werden mußte. Sehr lobenswert ist ebenfalls, daß die „O.-V." eine zugänglich geschriebene Analyse des Werkes von Dr. O. Zich herausgegeben hat, damit auch die breitere Zuhörerschaft in die Geheimnisse dieses Werkes eindringen konnte. L. B.

Wiesbaden Unsre Musiksaison fand ihren glänzenden Abschluß im Kurhaus mit einer Wiederholung von G. Mahlers „Lied von der Erde" — ein Werk, das seine aparten Vorzüge je mehr und mehr erschließt, wie allerdings auch seine unleugbaren Schwächen: das erste Lied für Tenor — dies verzweifelte Ringen einer edlen Menschenstimme (es war des Münchener Kammersängers Wolf Stimme) gegen die Widerhaarigkeiten des Orchesters — ist wirklich immer eine Qual für den Hörer. Hernach wird's lichter: die letzten Lieder, von Frau Cahier mit hingebender Wärme gesungen, hinterließen tiefen Eindruck. Unser städt. Musikdirektor Karl Schuricht leitete das Werk voll Geist und Energie. Die von ihm im Kurhaus dirigierten Konzerte brachten manche hervorstechende Kunstdarbietung. Wie mit Beethovens IX. Sinfonie, wie mit Werken von Schumann, Schubert, Liszt usw., so hatte Herr Schuricht auch mit verschiedenen modern-sinfonischen Werken großen Erfolg. Ein apartes Vergnügen gewährt immer seine Orchesterführung bei den Begleitungen der Solisten — diesem Prüfstein echter Dirigentenbegabung: Huberman, der Mozart, Mendelssohn und Paganini gleich meisterwürdig spielte, Alice Ripper, die mit Chopins Emoll-Konzert und den S. Menterschen „Zigeunerweisen" Stürme des Beifalls entfesselte, und viele andre wissen davon ein Lied zu singen!

Eine ausgezeichnete Wiedergabe von fünf Kantaten J. S. Bachs hatte Schuricht mit dem Cäcilien-Verein vorbereitet. Der Chor war durch Mitglieder des Frankfurter „Rühl-Verein" (der ja bekanntlich auch unter Schurichts Leitung steht) sehr nachdrücklich unterstützt und ließ sich zu sonst ungewohnter Frische und Entschlossenheit hinreißen. Vorzügliche Solisten wie Brodersen, Frau A. Kämpfert u. a. waren zur Stelle; namentlich „Du Hirte Israels" und „Nun ist das Heil" durften als Glanzleistungen angesprochen werden.

Neben Schuricht wirkt in den „Abonnementskonzerten" des Kurhauses in anerkannt tüchtiger Weise Kapellmeister H. Irmer, der ebenfalls für interessante Programme zu sorgen weiß. Neben Novitäten wie Bleyles „Fest-Ouverture" u. a. fehlte es auch nicht an Wiederbelebung älterer Werke. Von ganz merkwürdiger

orchestraler Frische zeigte sich die Ouvertüre zu der einst gern gehörten Oper „Die Nibelungen" von Heinr. Dorn: die „preiswerten Degen" der deutschen Heldensage, die „minnigliche Kriemhild", die „wie wilde Vögel umherschwirrenden Hennen" traten einmal wieder charakteristisch und farbenkräftig in Erscheinung; die alte Ouvertüre weckte neuen Jubel. Seine rühmliche Dirigentenroutine bewährte Kapellmeister Irmer im Konzert des gefeierten Sängers Battistini: es mag nicht immer leicht sein, den echt italienischen, impulsiven Vortragsmanieren dieses famosen „Belcantisten" zu folgen —!

In den Konzerten der Kgl. Kapelle unter Prof. Franz Mannstädts bewährter Leitung hörten wir zuletzt noch Verdis „Requiem" in sehr gelungener Darbietung. Unter den Solisten waren es besonders die jugendliche Frl. Mora v. Goetz (aus Berlin) mit ihrem zu Herzen sprechenden lichten Hochsopran und Hertha Dehmlow mit ihrer sonoren wohlkultivierten Altstimme, die der Aufführung zu nicht geringem Vorteil gereichten. In diesen Konzerten hörten wir auch den trefflichen Pianisten Alfr. Cortôt aus Paris, der uns mit den wertvollen „Variationen" von C. Franck bekannt machte, und den Leipziger Konzertmeister Edg. Wollgandt, der sich mit Brahms Violinkonzert von neuem als ein höchst solide veranlagter Geiger bekundete.

In den Konzerten des Vereins der Künstler und Kunstfreunde hatte sich u. a. das Stuttgarter Wendling-Quartett sehr günstig eingeführt. Präzision und edler Ton einen sich hier mit echt musikalischem Empfinden und eindringlicher, doch niemals aufdringlicher Akzentuierung. Hauptsächlich Streichquartette von Mozart und Beethoven wurden in lebensvoller Gestaltung vorgeführt. Durch ebenfalls sehr warm erfühlte Kammermusikvorträge erfreuten: unser Hofkapellmeister Mannstädt im Bunde mit der Kölner Geigerin Terese Sarata (sehr vorzügliche Wiedergabe von Beethovens Kreutzer-Sonate und Haydns Cdur-Violinkonzert, das ja sehr wohl als Kammermusik gelten darf), und Karl Klingler im Bunde mit der Frankfurter Pianistin Frl. Stebel (Dmoll-Sonate von Brahms, Duo von Schubert und eine neue Violinsonate von Klingler, die unwillkürlich näher aufhorchen läßt und durch lebendigen Empfindungsgehalt fesselt). Freundlichste Eindrücke empfing man von dem Klavierspiel der Berliner Pianistin Elisabeth Bokemeyer, deren graziös bewegtes Vortragstalent sich namentlich in Kompositionen von moderner Eleganz wie der selten gehörten Jagd-Etude von Liszt-Paganini oder der „Nachtfalter-Caprice" von Strauß-Tausig mit viel Frische und Freiheit entfaltete. Noch gewaltiger schlug Elly Ney in die Tasten: Chopins Asdur-Ballade und Asdur-Polonaise sprühten Funken, ja züngelnde Flammen unter ihren Händen.

Von unsern einheimischen Tonkünstlern sollte wohl eigentlich in erster Linie gesprochen sein, wenn es sich um einen Wiesbadener Musikbericht handelt, — doch den Gästen muß ja immer der Vortritt bleiben; auch sind manche der erreichten Erfolge doch mehr nur von lokaler Bedeutung, als daß sie auswärts Aufmerksamkeit erregen könnten. Nur das Wichtigste sei hier mitgeteilt. Die größeren Männergesangvereine — den Wiesbadener Männergesangverein und die Concordia — hörte ich in ihren Konzerten sehr Anerkennenswertes leisten. Die betreffenden Dirigenten — dort Prof. Mannstädt, hier Musikdirektor Weißbach aus Frankfurt — suchen die Chorvorträge mit glücklicher Hand durch warme, reine Tongebung und fein abgestufte Dynamik in höhere künstlerische Sphäre zu erheben: selbst die Wiedergabe schwierigerer moderner Chorkompositionen von Hegar, M. Neumann, F. Volbach u. a. gewährten ungetrübten Genuß. Ein aufstrebender Philharmonischer Verein (für gemischten Chorgesang) fand in dem hiesigen Organisten Fritz Zech einen sehr begabten Dirigenten, der sich namentlich auch die Pflege des geistlichen Chorliedes angelegen sein läßt und mit Kirchengesängen von Gallus, Grell, Mendelssohn usw. bemerkenswerte Erfolge erzielte. — Von unsern Solisten nenne ich außer Mannstädt, der als vornehm empfindender Klavierspieler immer wieder mit Freuden begrüßt wird, noch den talentierten Violinvirtuosen Selmar Victor, der sich in seinen Konzerten von jeher einen großen Kreis von Zuhörern geschaffen hat; er spielte diesmal mit besonderem Gelingen, unter anderem ein pikantes „Capriccio" des in Wiesbaden lebenden Komponisten Oskar Meyer (ehedem in England bekannt als der sogen. „Grieg-Meyer", der dort zuerst Griegs Klavierwerke öffentlich spielte!). Auch der strebsame Konzertmeister des Kurhauses, Herr Ad. Schiering, darf nicht unerwähnt bleiben: er hat sich als Solist in den Kurhauskonzerten und als Führer des Kurhausquartetts um unser Musikleben verdient gemacht. Gleicherweise: der Solocellist der Kurkapelle Max Schildbach, der noch kürzlich im Verein mit dem schon genannten Fritz Zech eine neue Cellosonate des letzteren zu Gehör brachte. Dies Werk ist durch entschiedene Noblesse in Form und Inhalt gekennzeichnet und hat besonders mit dem feurig dahinstürmenden Finalsatz lebhaft angesprochen. Einen Liederabend veranstaltete der seit kurzem hier ansässige Tenorist Heinz Raven (der auch als Stimmbildner seine besondere Methode in einem umfangreichen Werk näher dargelegt hat); das umfassende heroisch timbrierte Organ des Sängers kam besonders in Liedern von kraftvoll leidenschaftlichem Charakter zu vortrefflicher Geltung. Reizvolle Gesangsdarbietungen, vornehmlich auf dem Gebiet des Kirchengesanges, danken wir der feinempfindenden Altistin Frau Hedwig Fahr — ehedem in Darmstadt —, die sich hier bereits einen großen Kreis von Schülerinnen geschaffen hat. Aufmerksamkeit erregte endlich noch das erste Auftreten einer begabten Pianistin, Frau Alice Goldschmidt-Metzger: hochentwickelte Technik, temperamentvoller Ausdruck; eine jener Musiknaturen, von denen es heißt: sie müssen Klavier spielen oder — sie explodieren. Prof. Otto Dorn

Wolfenbüttel Die diesjährige Hauptversammlung des Braunschweig. Geschichtsvereins war nicht der Wissenschaft, sondern der Kunst gewidmet. Musikdirektor Ferd. Saffe arbeitet seit Jahren in der hiesigen Bibliothek, um die reichen Schätze alter Musik zu heben. Zunächst erörterte er die kompositorische Tätigkeit der braunschweigischen Kapellmeister des 17. Jahrhunderts: Thomas Mancinus (1587—1604), Mich. Prätorius (1604—1621), Dan. Selichius (1621—1625), Joh. Jakob Löwe (1655—1663), Jul. Joh. Weiland, Martin Colerus (1663—1667), Herzogin Sophie Elisabeth und Joh. Rosenmüller (1673—1684). Aus den Forschungen ergibt sich, daß Wolfenbüttel damals ganz Deutschland voranging. Nach diesen Darlegungen wurden vorzügliche Proben aus den Werken der genannten Meister geboten. Fräulein Susanne Wolters-Braunschweig sang z. B. „Geistliches Morgenlied" und „Was wiltu doch viel prangen" von Loewe, „Ihr Menschenkinder" aus der Passionskantate von Colerus, 4 Lieder aus dem „Harfenspiel" der genannten Herzogin usw. Ferd. Saffe (Klavier) spielte mit einem Streichquartett Sätze aus verschiedenen Suiten, die oft stark an Bach und Händel erinnerten und wohl verdienen, aus dem engen Kreise der Fachleute in die breite Öffentlichkeit verpflanzt zu werden. Hoffentlich bietet die Behörde dem fleißigen Forscher die Mittel, um seine verdienstlichen Untersuchungen auf diesem Gebiete fortzusetzen. Forscher finden hier ein weites Arbeitsfeld. E. St.

Zürich Ein grandioses Werk, das festliche Präludium zur Einweihung des Wiener Konzerthauses von Richard Strauß, eröffnete das sogenannte Hilfskassenkonzert; mit sämtlichen Registern begleitet die Orgel das verstärkte Orchester und mit vollen Segeln geht's bis zum Ende, ohne Ruhepunkt, aber mit prächtiger Harmoniefolge. Im Konzert für Orchester und Klavier zeigte sich Walter Braunfels als meisterhafter Komponist und feinfühliger Klavierspieler. „Also sprach Zarathustra", Tondichtung von Strauß, hier schon öfters gespielt, gefiel wegen ihrer herrlichen Stellen, die über das Barocke hinwegsetzen.

Im sechsten Abonnementskonzert bekamen wir die klassische Schönheiten aufweisende Anakreon-Ouvertüre von Cherubini zu hören, sowie M. Regers etwas zu lang aus-

gesponnene und daher ermüdend wirkende „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema“ von Hiller. Mit großem Ausdruck spielte Willy Burmester aus München das herrliche Violinkonzert von Mendelssohn. Die mit Klavierbegleitung gespielten reizenden Stücke: Menuett von Haydn, Walzer von Hummel, Deutscher Tanz von Dittersdorf, Alter Tanz von Dunek, Walzer von C. M. v. Weber und besonders die Air von Bach riefen einen Sturm der Begeisterung hervor. In großen Zügen wandelte Beethovens Fidelio-Ouvertüre im siebenten Konzert an uns vorüber, mit Schwung spielte das Orchester den Ungarischen Tanz und mit großer Präzision den „Sylphentanz“ und den „Tanz der Irrlichter“ aus Fausts Verdammung von Berlioz. Die realistische Dichtung „Tod und Verklärung“ von Strauß mit ihren schönen lyrischen Partien ließ auch diesmal den Eindruck zurück, daß man es mit einem Werk von bleibendem Werte zu tun hat. Die Mezzosopranistin Elena Gerhardt sang mit prächtiger Stimme eine Szene aus der Oper „Der Widerspänstigen Zähmung“ von H. Götz. Glockenrein erklangen verschiedene Wolfsche Lieder. Besonders entzückten „Die Zigeunerin“ und „Storchenbotschaft“. Die Losung des achten Konzertes lautete Beethoven, und kein Geringerer als Eugen d'Albert war als Interpret gewonnen worden. Sein präzises, wundervolles Auftreten, seine phänomenale Technik und seine bis ins Detail gehende Ausdrucksweise beim Vortrage des vierten Klavierkonzerts in Gdur und des fünften in Esdur erregten allgemeine Bewunderung. Die zweite Leonoren-Ouvertüre wurde vom Orchester im großen ganzen meisterhaft ausgeführt, mit Ausnahme einiger unreinen Ansätze bei den Bläsern. Mit liebevoller Hingabe an die Intentionen des Komponisten brachte Volkmar Andreae die Emoll-Sinfonie von Hans Huber, die sogenannte „Böcklin-Sinfonie“, mit seinem Orchester zum Vortrage, wo sich besonders das Finale durch Reichtum an Gedanken auszeichnet. Ganz reizend ist die Metamorphose nach dem „Eremiten“ für Geige und Orgel. Der rumänische Violinist Enescu aus Paris zeichnete sich durch ungemeine Zartheit des Strichs und ausdrucksvolles Spiel aus. Prächtig spielte er das Andantino im Violinkonzert in Hmoll von Saint-Saëns. Überaus fein waren die von P. O. Möckel stimmungsvoll begleiteten „La Folia“ von A. Corelli, das zart hingehauchte „Chanson Louis XIII“ und Pavane von Couperin-Kreißler und Präludium und Allegro von Pugnani-Kreißler. Einen schönen Abschluß bildete die Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini“ von Berlioz. Die feinausgeführte Faust-Ouvertüre von Wagner und die aufs beste interpretierte Sinfonie Nr. 1 in Cmoll von Brahms bildeten die Eckpfeiler des letzten Abonnementskonzertes, in dem sich der Dresdner Meister Prof. Emil Sauer mit seinem eigenen, mit klassischen und humoristischen Stellen gewürzten Klavierkonzert in Cmoll sowie mit Solostücken: Toccata von R. Schumann, A. Mazeppa und Liszt durch große Fertigkeit und in der Nokturne in Cismoll von Chopin durch seelenvolles Spiel auszeichnete.

Die fünf populären Sinfoniekonzerte brachten dies Jahr die Neuerung, auch Solisten auftreten zu lassen, und zwar einheimische. Alphonse Brun aus Bern, ein gediegener junger Violinist, verlieh besonders dem Andante in dem Amoll-Violinkonzert von J. S. Bach schönen Ausdruck. Unser Kammermusiker Willem de Boer spielte mit gewohntem zartem Strich und vornehmem Ausdruck die Fantasie in Amoll von Schumann, die Pianistin Marie Panthès aus Genf interpretierte die Wanderfantasie von Schubert mit feinem Gefühl, unser neuer Cellist Dick Lysen trug die Variationen über ein Rokokothema von Peter Tschaikowsky als feinfühliger Beherrscher seines Instruments vor, und unser gediegener Klavierspieler P. O. Möckel überwand spielend die technischen Schwierigkeiten der erfrischende Züge aufweisenden Burleske von Richard Strauß. Das Orchester spielte im ersten Konzert das Concerto grosso Nr. 1 von C. H. Händel mit den interessanten Cembalopartien und die Jupiter-Sinfonie von Mozart, im zweiten in flotter Weise die Euryanthenouvertüre von C. M. v. Weber und gab stimmungsvoll wieder die „Italien. Sinfonie“ von Mendelssohn mit ihren lieblichen pastoralen Szenen. Das dritte brachte die tragische Ouvertüre von Brahms und die Adur-Sinfonie von Beethoven, im vierten dirigierte der bei der Eröffnung der neuen Universität zum Ehrendoktor ernannte Kapellmeister Andreae vom blau-weiß und mit Tannenzweigen geschmückten Pulte aus in jugendlicher Begeisterung die Ouvertüre zur Verkauften Braut von Smetana und die dritte Sinfonie (Aus der Neuen Welt) von Anton Dvořák, das fünfte brachte endlich den etwas lang ausgesponnenen, ermüdenden sinfonischen Prolog zu einer Tragödie von M. Reger und das bekannte „Heldenleben“ von R. Strauß.

Dr. Spöndly

Noten am Rande

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Am 2. Juli d. J. sind 200 Jahre verstrichen, seitdem Christoph Willibald Gluck, der Altmeister der Tonkunst und Neuschöpfer der ernsten Oper, zu Weidenwang (Bayern) das Licht der Welt erblickte. Jetzt erscheint nun, wie erwähnt, als Festgabe zum Gluck-Jubiläum, in den unter Leitung von Prof. Dr. A. Sandberger in München herausgegebenen Denkmälern der Tonkunst in Bayern ein neuer Band, der Glucks Festspiel „Le nozze d'Ercole e d'Ebe“ enthält, das am 29. Juni 1747 im Pillnitzer Schloßgarten (unweit Dresden) zur Aufführung gelangte. Gluck schrieb das Werk gelegentlich einer bayerisch-sächsischen Doppelhochzeit, nämlich der Vermählung des Kurfürsten Max Josef III. von Bayern mit der Prinzessin Maria Anna von Sachsen und der geistvollen bayerischen Prinzessin Maria Antonia Walpurga, der Schwester des bayerischen Kurfürsten, mit dem sächsischen Thronfolger. Der stattliche, von dem bekannten Gluck-Forscher Prof. Hermann Abert revidierte Band dürfte zur Neubelebung des Interesses für das Schaffen Meister Glucks wesentlich beitragen. Vorangegangen an gleicher Stelle ist dieser Publikation ein Band mit Werken des Tomaso Traetta, des hervorragendsten der italienischen Zeitgenossen Glucks; von Gluck selbst werden die bayerischen Denkmäler noch eine sorgfältige Auswahl aus den sonstigen italienischen Opern bringen, ferner einen Neudruck der Cythère assiégée und der beiden Iphigenien.

Der Film in der Oper. Man hat auf alle mögliche Weise versucht, die Filmkunst mit dem Theater und der Musik zu verbinden; es gibt schon richtige Filmopern, die im Kinematographentheater vorgeführt werden, auf der Bühne sieht man oft Filmeinlagen, ja man hat in der Großen Oper den Film hoftheaterfähig gemacht, indem man in der „Zauberflöte“ das Wasser mit seiner Hilfe darstellte. In England ist man damit um einen Schritt weitergegangen und hat damit einen guten Erfolg erzielt: im Londoner Drury Lane-Theater hat dieser Tage die Uraufführung der Oper „Dylan“ von Holbrocke stattgefunden, und in einem Akte ist es erforderlich, daß Seevögel auftreten. Nun weiß man aus Erfahrung, daß es etwa im „Fliegenden Holländer“ nicht sehr überzeugend wirkt, wenn im ersten Akte ein paar Möven an Stricken hin und her geschwenkt werden. Die Seevögel, die man im Drury Lane-Theater zu sehen bekam, wirkten dagegen nach den Berichten der Londoner Tagespresse ganz vortrefflich, denn es waren wundervolle Naturaufnahmen vom Baß-Felsen. Wenn sich der Film in der Oper einbürgert, wird es also vermutlich nicht mehr lange dauern, bis man im „Freischütz“ das Ungetier der Wolfsschlucht mit dem Film darstellt.

Beethoven und die Natur. Beethoven ist unter den großen Künstlern der modernen Zeit wohl der erste reine „Naturmensch“. Im Häusermeer der Stadt hat er sich stets unwohl gefühlt; es drängte ihn hinaus ins Freie, und auch wir stellen ihn uns heute am liebsten vor nicht in der traurigen Enge und Unordnung seiner dumpfen Zimmer, sondern seinen schöpferischen Rausch in einer schönen Landschaft austobend. Deshalb bedeutet die Sommerfrische für den Meister der Töne unendlich mehr als etwa für Goethe seine Reisen in die böhmischen Bäder, sie bedeutet für ihn Erlösung, Befreiung und Gestaltung.

Dies fällt dem Leser der sorgfältigen und reichhaltigen Sammlung von Urteilen der Zeitgenossen, die Albert Leitzmann unter dem Titel „Beethovens Persönlichkeit" soeben im Insel-Verlag erscheinen läßt, besonders auf. In bedeutenden Momenten sehen wir das Bild des Komponisten im Rahmen der heiteren Umgebung Wiens, in Mödling und Döbling, in Baden und Heiligenstadt. Alljährlich wenn der Frühling kam, entflog Beethoven aufs Land; meist wußte niemand, wohin; nur die nächsten Freunde erfuhren es, wenn er einmal in die Stadt kam, um etwas Nötiges zu besorgen. Wie er auszog, davon erzählt uns Seyfried eine bezeichnende Geschichte: „Beethoven brachte die Sommermonate alljährlich auf dem Lande zu, wo er unter dem azurblauen Himmelszelte am liebsten und erfolgreichsten komponierte. Einmal mietete er sich in dem romantischen Mödling ein, um die unterösterreichische Schweiz, den pittoresken Briel. recht nach Herzenslust genießen zu können. Es wurde also ein vierspänniger Lastwagen mit wenig Mobilen zwar, dagegen aber mit einer ungeheuren Wucht von Musikalien befrachtet; die turmhohe Maschine setzte sich langsam in Bewegung, und der Besitzer dieser Schätze marschierte seelenvergnügt per pedes apostolorum voraus. Kaum außerhalb der Linien zwischen blühenden, vom sanften Zephir wellenförmig bewegt sich schaukelnden Kornfeldern, unter dem Jubelgesang schwirrender Lerchen erwachte schon der Geist; Ideen durchkreuzten sich, wurden ausgesponnen, geordnet, mit der Bleifeder notiert — und rein vergessen war nunmehr auch der Wanderung Zweck und Ziel. Die Götter wissen, wo sich unser Meister in der ganzen langen Zwischenzeit herumgetrieben haben mag; genug, er langte erst mit einbrechender Dämmerung schweißtriefend, staubbedeckt, hungrig, durstig und todmüde in seinem erwählten Tuskulum an. Aber, hilf Himmel! Welch greuliches Spektakel wartete dort seiner! Der Fuhrmann hatte seine Schneckenfahrt sonder Gefährde vollendet, den Patron aber, dem er sich verdungen und welcher ihn auch bereits bezahlt, zwei Stunden vergebens erwartet. Unbekannt mit dessen Namen, konnte auch keine Nachfrage stattfinden; der Rossebändige wollte wenigstens zu Hause schlafen — er machte also kurzen Prozeß, lud den gesamten Transport frei auf dem Marktplatze ab und retournierte ungesäumt. Beethoven ärgerte sich vorerst tüchtig; dann brach er in ein schallendes Gelächter aus, dingte nach kurzer Überlegung ein halbes Dutzend gaffender Straßenjungen und hatte vollauf zu tun, um bis zum die Mitternachtsstunde verkündenden Nachtwächterrufe glücklicherweise bei Lunas Silberschein die Kinder seiner Phantasie mindestens pelemele noch unter Dach und Fach zu bringen". Beethoven war ein unermüdlicher Spaziergänger, und wenn er Besuch bekam, führte er diesen durch die romantischen und wilden Gegenden, die ihn anzogen. „Da mußten denn alle Lieblingsplätze aufgesucht werden, und zwar keineswegs auf den gebahntesten Wegen", berichtet Seyfried. „Bald hieß es gemsenartig klettern zu Rauhensteins und Rauhenecks Ruinen; bald stürzte der kühne Führer, mit starker Faust einen Gefährten umfassend, mit des Renntiers Schnelligkeit einen fast senkrechten Abhang hinab, um sich an der Ängstlichkeit der auf schlüpfrigem Steingerölle Nachklimmenden sattsam zu weiden." Dabei gab er wenig aufs Äußere. So zog er sich nach Rochlitz' Bericht „bei einem Spaziergang im Helenental, d. h. auf dem Wege, den alles, selbst der Kaiser und sein hohes Haus geht, den feinen schwarzen Frack aus, trug ihn am Stock auf dem Rücken und wanderte bloßarmig weiter". Die Natur erregte seinen Geist mächtig. „Auf unserem Wege in das Tal blieb er oft plötzlich stehen und zeigte mir die schönsten Punkte", schildert Edward Schulz. „Dann wieder schien er ganz in sich selbst versunken und summte bloß auf unverständliche Weise vor sich hin." „Bei meinem Spaziergang in Mödling", so weiß F. A. v. Klöber zu melden, „begegnete mir Beethoven mehrere Male, und es war höchst interessant, wie er, ein Notenblatt und einen Stummel von Bleistift in der Hand, öfters wie lauschend stehen blieb, auf- und niedersah und dann auf das Blatt Noten verzeichnete." Sein Schüler Ferdinand Ries hat den beim Wandern komponierenden Beethoven aus nächster Nähe beobachtet: „Bei einem Spaziergang, auf dem wir uns so verirrten, daß wir erst um 8 Uhr nach Döbling zurückkamen, hatte Beethoven den ganzen Weg über für sich gebrummt oder teilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er: ‚Da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen' (in F moll, Werk 57). Als wir ins Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate". Eine ähnliche Szene beobachtete der große Schauspieler Anschütz bei einem Spaziergang in Heiligenstadt: „Auf dem Wiesengrunde des Hügelabhanges zwischen Bäumen und dem Bache sehe ich einen Mann gelagert in etwas ungeordneter Kleidung, den gedankenschweren, geistreichen, wildschönen Kopf in die linke Hand gestützt und den Blick auf ein Notenblatt geheftet, in das er mit der Rechten mystische Runenzüge eingrub, während er in den Zwischenpausen mit den Fingern trommelte. Ah, Beethoven! rief ich in Gedanken aus. Unwillkürlich gefesselt, trat ich näher und entschuldigte, daß ich ihn gestört hätte. ‚Der Weg ist für jedermann.' ‚Darf ich wissen, was da gerade im Entstehen ist?' ‚Dummes Zeug! Ein Orchesterstück, das ich hier aufführen will, um die Gelsen (Mücken) und Ameisen zu vertreiben.' Hiermit war die Unterhaltung aus. Er starrte in das Notenblatt, trommelte, schrieb und vergaß ganz und gar den Nachbar . . ."

Kreuz und Quer

Berlin. Der Lortzing-Biograph Kruse hat gemeinsam mit E. Köhler die Musik zu Grabbes „Don Juan und Faust" einer Revision unterzogen; das Werk soll in Detmold zuerst herauskommen.

Dresden. Hofrat Professor Karl Heinrich Döring, der dem Lehrkörper des Kgl. Konservatoriums angehört, vollendete am 4. Juli sein 80. Lebensjahr. Döring steht seit sechs Jahrzehnten im pädagogischen Berufe; er begründete am Kgl. Konservatorium das Seminar für Musiklehrer. Er doziert die Fächer Harmonielehre, Kontrapunkt und Chorgesang und das Klavierspiel. Döring hat sich auch durch Unterrichtswerke sowie durch Komposition von Männerchören und volkstümlichen Liedern einen bekannten Namen gemacht.

Elberfeld. Hier wird eine städtische Theaterchorschule eingerichtet und mit dem Konservatorium Zimmermann-Potthof verbunden. Die Stadtverordneten beschlossen, dem Konservatorium hierfür eine städtische Beihilfe zu gewähren; das Konservatorium hat dafür die Verpflichtung, den Chor ständig dem Stadttheater zur Verfügung zu stellen.

Hannover. Die Violinvirtuosin Irma Seydel, die mit außerordentlichem Erfolge in Boston, New York, Philadelphia, St. Louis, Minneapolis, San Franzisko usw. konzertiert hat, ist wieder nach Deutschland gekommen, wo sie sich bis zum 10. Januar nächsten Jahres aufhalten wird. Die Künstlerin wird in Hannover (mit der Kgl. Kapelle), Weimar, Baden-Baden, Aachen, Düsseldorf, Mannheim, Homburg und Berlin konzertieren.

Iglau (Nordmähren). In der deutschen Sprachinsel Nordmährens, Iglau, hatte die deutsche evangelische Pfarrgemeinde Iglau in diesem Jahre eine für dortige Verhältnisse seltene, ja nie dagewesene Karfreitagsfeier. Der protestantische Pfarrer E. Uhlig hatte sich eine 30 Köpfe starke Sängerschar angelernt und mit ihr das Oratorium von Carl Loewe: „Das Sühnopfer des neuen Bundes" einstudiert, das er am Karfreitag aufführte. Sicher und kraftvoll waltete er selbst am Dirigentenpult und meisterte mit seinem Chor und Orchester eine treffliche, erbauliche Leistung. Als Solisten wirkten mit Frl. Fricka Hagen vom deutschen Landestheater in Prag, die mit ihrer warmen, weichen Sopranstimme aller Herzen gewann. Die Altistin Frl. Reichardt-Dresden war leider nicht disponiert. Dafür konnte der Tenorist Herr Fälbt aus Wien mit künstlerisch hervorragenden Leistungen aufwarten. Die Hauptpartie, das Baßsolo, sang Herr Oskar Graichen-Leipzig. Jesus, Judas, Petrus.

Kaïphas und andere kleinere Soli lagen in seiner Hand. Und er erledigte die schwere Aufgabe treu und wohlbemessen, edel in jedem Ton und mit deutlicher Wortaussprache. Der Eindruck des Werkes war bei allen Hörern tief und ernst.

Leipzig. Der hiesige Komponist Sigfrid Karg-Elert wurde vom Senat des Royal College of Organists zu London zum Ehrenmitglied ernannt.

— Dr. Stephani in Eisleben hat sein Amt als Dirigent des Philharmonischen Chores zu Leipzig am 1. Juli 1914 niedergelegt.

— Kammersänger Alfred Kase, der hervorragende Leipziger Baritonist, ist zum Ehrenmitglied des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli ernannt worden.

München. Der Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine hielt in den Tagen vom 4. bis 6. Juli in München seinen XI. Delegiertentag ab. Der Verband wird nach Eintritt derjenigen Vereine, die ihren Beitritt in nahe und sichere Aussicht gestellt, fast sämtliche Tonkünstlervereine Deutschlands umfassen. Aus dem Jahresbericht des Vorsitzenden Adolf Göttmann (Berlin) ist hervorzuheben, daß der Verband die zurzeit brennendsten Fragen: die staatliche Versicherung der Musiklehrer und die Einführung einer staatlichen Prüfung, mit großem Nachdruck bearbeitet und daß er amtlich zur Begutachtung dieser Angelegenheiten herangezogen und in Konferenzen gehört ist. Wesentliche Erfolge in bezug auf die Erleichterung der ursprünglich für Musiklehrer sehr unbequemen Bestimmungen sind zu verzeichnen und stehen in weiterer Aussicht. An Vorträgen wurden geboten: Rich. J. Eichberg-Berlin (im Auftrage des Verbandes) „Was ist ein Motiv? Was ist ein Thema?" — Prof. M. E. Sachs-München „Das temperierte 19stufige Tonsystem und eine dafür passende Schrift". — Hans Diestel-Berlin „Violintechnik und Geigenbau". Sämtliche Vorträge lösten eine angeregte Aussprache aus. Die Wahlen ergaben für den Vorstand die Wiederwahl der Herren A. Göttmann, Rich. J. Eichberg, Ed. Behm, sämtlich in Berlin.

Bad Nauheim. Eine venezianische Suite von Francesco Paolo Neglia (Manuskript) kam hier unter der Leitung des Komponisten in einem Konzert des Winderstein-Orchesters am 18. Juni zur Uraufführung und errang einen großen Erfolg.

Zürich. Friedrich Hegar, seit 1875 Direktor des Züricher Konservatoriums, ist von seiner Stelle zurückgetreten, nachdem der zweite Direktor der Anstalt, Carl Attenhofer, gestorben ist. Als neuer Direktor des Konservatoriums ist Universitätsmusikdirektor Andreae gewählt worden.

Neue Lieder

Braun, Leo, Op. 49: Drei Gedichte für eine Singstimme mit Klavier. Nr. 1 Du bist so still. Nr. 2 Das Kraut Vergessenheit. Nr. 3 Vöglein, wohin? à M. 1.—. N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

Der Komponist weiß, was er will; er hat auch die Gaben, seinem Willen trefflichen musikalischen Ausdruck geben zu können. Die lyrischen Stellen im ersten Liede, der geheimnisvoll ernste und schmerzvoll leidenschaftliche Zug des zweiten sowie der belebte rhythmische Fluß des dritten Liedes geben Zeugnis von ansehnlichem Können.

Schweikert, Margarete, Op. 4: Lobe den Herren, für Sopran oder Tenor mit Begleitung von Violine und Orgel. M. 1.50. F. W. Gadow und Sohn, Hildburghausen.

Ein gutgearbeitetes Stück, ohne nennenswerte Schwierigkeiten, das bei kirchlichen Festfeiern bald Verwendung finden wird.

Hagedorn, Thomas, Op. 31 Nr. 1: Kreuzhymnus, für eine Singstimme und Orgel oder Harmonium. 60 Pf. P. Pabst, Leipzig.

Dem gläubig schlichten Liede entspricht die choralmäßige innige musikalische Einkleidung, die ihm der Komponist verliehen.

Heuser, Ernst, Op. 78: Der 23. Psalm, für eine Singstimme und Klavier oder Orgel. M. 1,20. — **Koschat-Album,** für eine Singstimme mit Gitarre oder Laute. Bd. I u. II, je M. 2 netto. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der 23. Psalm von E. Heuser ist eine von den vielen Kompositionen über denselben Text, die wesentlich Neues nicht zu sagen hat. Dennoch entbehrt sie im ersten und im Schlußteilsatze gewissen musikalischen Schwunges nicht. Einige Verwandtschaft mit der Händelschen Tonsprache ist dem Psalm zum Vorteil geraten. Dem ausführenden Sänger stellt er dankbare Aufgaben. — Im Koschat-Album werden eine Anzahl der beliebtesten Kärntner Lieder des bekannten Komponisten in einer Bearbeitung geboten, die einer noch größeren Verbreitung, als diese Lieder schon haben, förderlich sein wird.

E. Rödger

Neue Klavierwerke

A. Gretschaninow, Op. 61: Pastels. Huit Morceaux miniatures. 2. Heft (1. Prélude, M. 0,60; 2. Caprice, M. 1,—; 3. Caresses, M. 0,60; 4. Conte, M. 0,60; 5. Valse, M. 0,60; 6. Reproche, M. 0,60; 7. Moment douloureux, M. 0,60; 8. Epilogue, M. 0,60; in einem Heft M. 2,50). Leipzig, Julius Heinrich Zimmermann.

S. Liapounow, Op. 57: Trois Morceaux pour Piano (Nr. 2 Petite Fugue; Nr. 2 Chant du printemps; Nr. 3 Près d'une fontaine [Etüde]; M. 2,50). Ebenda.

— Op. 58: Prélude et Fugue (M. 2,50). Ebenda.

Von den beiden hier angezeigten Russen ist A. Gretschaninow zweifellos der „Modernere“, wenn man die Modernität im Streben nach ungewöhnlichen Wirkungen sehen will. Freilich sind seine Ausdrucksmittel trotz äußerlich modernem Anschein fast durchweg schon verbraucht: Quintenparallelen, die im Sinne von Orgelquintregistern gebraucht sind, fragend mit einer Dissonanz ausklingende Schlüsse (sogar der Epilog schließt dominantisch), Hinneigung zu Ganzton- und übermäßigen Akkordfolgen sind bekanntlich schon länger gang und gäbe — immerhin aber noch nicht so lange, wie man glauben möchte; denn diese Ausdrucksmittel wirken, nachdem sie von manchen Komponisten doch erst eine Reihe von Jahren grundsätzlich benutzt worden sind, schon allzufrüh verbraucht, wenn sie nicht durch andere Werte der Kompositionen über Wasser gehalten werden. Gretschaninow hat aber mehr zu sagen als derlei bloße Äußerlichkeiten; er vergißt besonders auch nicht, daß Musik für die Ohren und nicht für die Augen geschrieben wird, also auf Klangsinnlichkeit nicht verzichten darf. Die acht Stücke des oben angezeigten zweiten Heftes „Pastels“ sind im übrigen fast durchweg sehr knapp gehalten und knüpfen damit wie auch mit ihren Überschriften an Robert Schumanns „Papillons“ und ähnliche Werke an. Sie dürfen aber nur reifen Spielern in die Hand gegeben werden, da andere, obgleich sie nicht allzu schwer sind, kaum etwas damit werden anfangen können.

In der Unmittelbarkeit der Klangwirkung reicht sich S. Liapounow mit Gretschaninow die Hand. Mehr aber als dieser knüpft er an den bei den meisten russischen Tonsetzern sehr beliebten Chopin an, wovon in den vorliegenden Werken besonders das Präludium aus Op. 58, „Chant du printemps“ und „Près d'une fontaine“, eine Etüde von beachtenswerter Schwierigkeit, deutlich Zeugnis ablegen. Seine beiden Fugen, die sich auf Op. 57 und 58 verteilen, sind Stücke von hervorragend gediegener Arbeit, dabei kein trockener Kantorenzwirn, sondern Leben und Schönheit atmende kunstvolle Gebilde, die man unbedenklich in den Konzertsaal tragen kann. Op. 58 ist ein auch technisch besondere Anforderungen stellendes gewichtiges Werk.

Dr. Max Unger

Neue Orgelmusik

In dem Bilde der zeitgenössischen Orgelliteratur würde ein wesentlicher Zug fehlen, wollte man die Werke Hans Fährmanns daraus streichen. Das weiß jeder, der sich um das kümmert, was musikalisch um ihn vor geht. Und doch, wie selten werden sie gespielt! Daß sie der Mehrzahl der Organisten unbekannt seien, ist kaum anzunehmen, denn der brillante Satz, der allerdings ohne die moderne Konzertorgel nicht denkbar wäre und darum durchaus konzertanter Natur ist, verleiht ihnen rein klanglich so viel Reize, daß sich die Beschäftigung mit diesen Kompositionen schon um seineswillen lohnt. Allerdings muß man gerade nach dieser Richtung hin der Eigenart Fährmanns einige Konzessionen zugestehen. Manches, wie z. B. die Vorliebe für leere Oktavengänge, scheint mehr vom Klavier und seiner Technik als von der Orgel herzukommen, anderes, wie die Vorliebe der Oktavverdoppelung im Pedal, überflüssig zu sein. Wer allerdings der Meinung ist, Fährmann verdecke durch solche Mittel seine Unfähigkeit, die Stimmen im alten Sinne polyphon zu führen, und könne nicht anders, der nehme seine Orgelsonate im Triostil Op. 53 (Robert Forberg, 3 M.) zur Hand. Sie ist in jeder Hinsicht das Werk eines Meisters. Durch die streng obligate Führung der beiden Manuale und des Pedals kommt eine Klarheit in das Werk, wie wir sie an den Bachschen Schöpfungen im Triostil schätzen, und wenn nicht die Modulationsordnung auf die Gegenwart schließen ließe, so könnte man das Werk ruhig als von Bach herrührend ausgeben, ohne daß sich dieser deswegen zu schämen brauchte, so leicht fließt die Erfindung, so durchsichtig ist alles aufgebaut, nirgend müde werdend oder gar erlahmend. Über das Sinfonische Konzert für Orgel und Orchester Op. 52 (Robert Forberg, Partitur 4 M., Orgelstimme 3 M.) läßt sich mit der Orgelstimme allein nicht urteilen. An der Durchführung der musikalischen Gedanken nimmt das Orchester so starken Anteil, daß die Orgel nur als ein Instrument neben anderen erscheint. Paul Krause ist ein Schüler Fährmanns. Daß er „seinem hochverehrten Meister“ viel verdankt, bewies die vor einigen Jahren erschienene, jetzt in den Verlag Schweers und Hanke übergegangene Orgelsonate in Gmoll Op. 5 beinahe zu deutlich, denn manches, was stilistisches Eigentum Fährmanns ist, läßt sich dort bei Krause nachweisen. Inzwischen hat er viel dazugelernt, hat sich freier gemacht und ist selbständiger im Ausdrucke geworden, augenscheinlich unter dem Einflusse Regers. So bedeuten seine Choralstudien zum Konzert und gottesdienstlichen Gebrauche Op. 12 (Schweers und Hanke, 3 Hefte, je 3 M.) nicht bloß technisch, sondern vor allem auch musikalisch einen ganz beachtlichen Fortschritt gegen früher, sodaß man nun mit Krause als einen von denen zu rechnen haben wird, die mehr geben als Noten. Er wird dann auch nicht mehr nötig haben, jedes einzelne kleine Vorspiel von wenigen Akten erst jemand im besonderen und dann auf dem Hefttitel nochmals jemand anders im allgemeinen zu widmen. Wer Interesse daran hat, könnte sich den Kopf darüber zerbrechen, wer denn nun eigentlich die Dedikation auf sich beziehen darf. Wahrscheinlich interessiert sich aber gar niemand für all die Namen, die da von der Maas bis an die Memel zu Dedikationszwecken herangeholt sind, und die bei der Menge, in der sie auftreten, höchstens zu falschen Schlüssen führen. — Endlich sei auf ein recht beachtliches Werkchen hingewiesen, das stilistisch allerdings in einem starken Gegensatz zu dem Voraufgehenden steht, auf Laurent Ceilliers: Choral-Ostinato pour voix d'enfants et voix d'hommes avec accompagnement d'orgue (Paris, Durand et Fils, 1,75 Fr.). Die ruhig durch eine Oktave zur Tiefe schreitende chromatische Tonleiter bildet den Ostinato, dem sich erst eine diatonisch durch eine Oktave nach oben gehende Außenstimme und dann noch zwei Mittelstimmen, alle fast durch das ganze Stück hindurch festgehalten, gesellen. Später treten, mit einem Choral sich gegenseitig imitierend, Kinder- und Männerstimmen hinzu, bis alles nach und nach in entgegengesetzter Reihe wieder verschwindet und das Ganze in dem Ostinato ausklingt. Bei aller Einfachheit ist das Stück von tiefer, dabei echt künstlerischer Wirkung.

Artur Liebscher

Das nächste Heft erscheint am 23. Juli; Inserate müssen spätestens Montag, den 20. Juli, eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 30

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 23. Juli 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt. sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes. sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Musikantenleben im Mittelalter

Von **Artur Liebscher**

Die Vorstellung, welche wir heute im allgemeinen von dem Leben und Treiben des mittelalterlichen Spielmannes besitzen, verdanken wir weniger der historischen Überlieferung, als einer Richtung in der Poesie, der eine Zeit lang die Gestalt jenes lustigen Vaganten im Mittelpunkte ihres Interesses stand, und die das Wenige, das uns von ihm überliefert worden ist, freudig ergriff, um mit ihrer gestaltenden Phantasie daran zu schaffen und umzubilden. So entstand der Spielmann der sogenannten Spielmannspoesie, dieses Schoßkind des Glücks. Die Wirklichkeit freilich hat dem fahrenden Musikanten des Mittelalters ein herberes Los beschieden, das aber in seiner Eigenart und in seinem Gegensatze zu der geruhigen Lebensführung des Durchschnittsbürgers jener Tage reizvoll genug ist, um es einmal in knappen Zügen und befreit von poetisierenden Zutaten zu zeichnen.

Wenn im frühen Mittelalter von Spielleuten und Fahrenden die Rede ist, so darf man nicht in erster Linie an die Musiker denken; denn die Erlasse und Verordnungen jener Zeit fassen den Begriff „spil" weiter als wir heutzutage. Er bezieht sich nicht auf musikalische Instrumente, sondern bezeichnet jede auf Erheiterung und Unterhaltung abzielende Tätigkeit schlechthin. Spielleute sind also nicht das, was wir heute mit diesem Worte bezeichnen, sondern alle die Gaukler, Schwertschlucker, Bärenführer, Possenreißer, kurz die Vorfahren jener wandernden Komödianten, die noch heute von Dorf zu Dorf, von Markt zu Markt ziehen und in Harfe, Trompete und Trommel auch noch einen Rest von Musik mit sich führen, mit dem sie ihre Vorführungen begleiten. Nur ein kleiner Teil von ihnen waren Spielleute im musikalischen Sinne.

Zwar kannten schon die Germanen Sänger, die von Weiler zu Weiler zogen, aber diese unterschieden sich wesentlich von ihren fahrenden Kollegen des Mittelalters; denn sie waren freie Männer, nicht selten sogar Edle. Man denke an die Gestalt Volkers in den Nibelungen. Nach dem Untergange des Römischen Reiches jedoch drang eine große Schar römischer Komödianten nach Norden und überschwemmte ganz Deutschland. Die einheimischen fahrenden Sänger schlossen sich ihnen zum größten Teile an und gingen in ihnen auf, und die wenigen, die nach der Überflutung durch die römischen Histrionen trotzdem ihres Wegs allein weiterzogen, entgingen nicht dem Schicksale, in die große Gruppe des unehrlichen Volkes kurzerhand mit eingerechnet zu werden, um mit ihnen den schlechten Ruf und die wenig wohlwollende Behandlung zu teilen, die Kirche, Staat und Gemeinde für Fahrende jeder Art übrig hatten. Gewiß ist, daß bürgerliche Ehrsamkeit und Rechtschaffenheit nicht zu ihren hervorstechendsten Charaktereigenschaften gehörten, aber woher hätten sie diese auch nehmen sollen? Die Eltern waren in der Regel selbst Fahrende, ohne Wohnsitz und Eigentum, in seltenen Fällen verheiratet. Ihr einziges Besitztum war die Fiedel auf dem Rücken, wenn sie sich nicht als Pfand in den Händen eines Herbergsvaters befand. Denn Spielleuten gegenüber ließ man Vorsicht walten. Man hatte allzuviel trübe Erfahrungen gesammelt und verlangte von den Ankommenden eine Bürgschaft für die Zeche, noch bevor der erste Tropfen getrunken war. Um das Einlösen desselben brauchte man nicht in Sorge zu sein, denn es hatte sich allmählich die Sitte herausgebildet, den Spielmann, wenn Wort und Weise gefallen hatten, von seinen Verpflichtungen dem Wirte gegenüber zu befreien, eine wenn auch nach heutigen Begriffen vielleicht nicht besonders zarte, aber zum mindesten jedenfalls sehr praktische Art zu honorieren. Diese von wohltätiger Hand eingelösten Spielmannspfänder hießen jenseits des Rheins „gages". Man gab dem leichten Völkchen seine „gages" zurück, und die Erinnerung an diesen Brauch hat sich bis in die Gegenwart erhalten, wenn die Nachkommen dieser mittelalterlichen Spielleute, die Musiker, Schauspieler und Artisten nicht Lohn, sondern eben Gage für ihre Tätigkeit fordern und empfangen. Als eine andere, oft geübte Art der Anerkennung war es namentlich bei Edelleuten üblich, dem Spielmanne Gewänder zu schenken. Man warf ihm den eigenen Mantel zu, und die Fahrenden zogen, gehüllt in die Kleidung von Edelingen, stolz von dannen, um bei erster bester Gelegenheit ihre kostbaren Mäntel in den Händen eines Herbergswirtes zur Begleichung der Zeche zurückzulassen, oder sie bei dem Juden in klingende Werte umzuwandeln. Auch sonst gehörte es an den Höfen zum guten Tone, namentlich den Musikanten gegenüber, die sich allmählich als oberste Schicht von den übrigen Spielleuten abhoben, nicht knauserig zu sein, schenkte man doch sogar Pferde und kostbare Waffen, wie dies von Markgraf Leopold I. von Österreich ausdrücklich berichtet wird. Im Volke selbst freilich nahmen die Honorare wesentlich bescheidnere Formen an. Hier mußte sich

der Spielmann mit einem Teller Essen begnügen, wenn man es nicht vorzog, ihm eine geringwertige Münze in den Hut zu werfen, und es ist nicht zufällig, daß im Altfranzösischen „lecheor", etwa mit „Tellerlecker" zu übersetzen, einfach den fahrenden Sänger bezeichnet, denn oft genug mag eine Schüssel Bohnen oder Erbsen tatsächlich der erwünschteste Lohn gewesen sein. Obwohl die Menge der kleinen Münzen, die in den Spielmannshut flogen, nicht unbeträchtlich war, hatte der Spielmann doch nie Geld. Noch heute ist in Deutschland sein leichter Sinn ebenso sprichwörtlich wie ehedem das „Argent de menestrier" in Frankreich, das leicht zerrinnende Spielmannsgeld, und ebenso bedeutet es noch gegenwärtig keine Anerkennung, wenn nach unserem Sprachgebrauche irgend etwas „flöten" geht. Wer „flöten" ging, Spielmann wurde, der galt eben in den Kreisen ehrsamer Leute für so gut wie verloren.

Die Fiedel, so beliebt sie namentlich bei denjenigen Fahrenden war, die allein wanderten, stellte bei weitem nicht ihr einziges Instrument dar. Schnabelflöte [1]) und Holztrompete,[2]) Rotta [3]) und Laute, Dudelsack und Querpfeife, Drehorgel und Trommel, und wie die sonst gebräuchlichen Instrumente noch hießen, sie alle fanden Verwendung, je nachdem sie solistisch oder gemeinschaftlich mit anderen gespielt wurden, und je nach dem Geschmacke des Publikums, dem man seine Kunst zum besten gab. Der Bauer liebte den kräftigen Ton des Schwegels, Pommer [4]) und Zinken, während man in den Sälen der Burgen Rotta und Laute, letztere namentlich als Begleitinstrument zum Gesange, vorzog.

Gewiß stieß sich der streng spießbürgerliche Sinn des Mittelalters an dem lockeren Leben der musikalischen Zugvögel, aber wenn ein solcher in die Stadt einzog oder auf dem Anger die Fiedel strich, da strömte das Volk zusammen, um sich am Lied zu freuen oder sich zur Musik im Reihen zu drehen. Ohne Spielleute ging es überhaupt nicht, und wenn Joh. Henrich Hermann Fries in seiner „Abhandlung vom sogen. Pfeifer-Gericht" (1752) behauptet: „keine Gesellschaft in Teutschland, sie mochte Nahmen haben wie sie wolte, kunnte einen publiquen actum ohne Pfeiffer und Trompeter thun, und gienge dieses bei allen publiquen actibus nicht anderst, von dem Reichstag an biß auf den geringsten Handwerks-Aufzug", so übertreibt er mit keinem Worte. Überall, wo Menschen zusammenkamen, da fanden sich auch die fahrenden Musikanten ein, und ihr Spiel erklang ebenso auf den öffentlichen Märkten wie an Wallfahrtsorten, es begleitete die Ritter bei Kampfspielen in die Schranken und den Brautzug in die Kirche. Ja, die Behörden sahen sich sogar gezwungen, Maßnahmen zu treffen, welche die Zahl der Spielleute in gewissen Fällen einschränkten. „Zu der Hochzyd sol man nicht mer haben danne sechs spylmann dy teneze vnd reigyn machen", bestimmt eine alte Verordnung aus Mülhausen i. Els. Namentlich bei Festen, deren Bedeutung über die Mauern der Stadt hinausging, wie eben bei großen Turnieren, fürstlichen Hochzeiten und Reichstagen, strömten die Fahrenden zu Hunderten zusammen. Da schien es für die Stadtverwaltungen geboten, ein besonderes Augenmerk auf die lockeren Vögel zu richten. In Worms wurde ihnen einfach verboten, in Gastwirtschaften zu verkehren, und wenn es trotzdem geschah, war der Nachtwächter angewiesen, ihnen kurzerhand die Kleidung wegzunehmen. Trotzdem vermochten solche Zwangsmaßregeln nicht, der Beliebtheit, welche die vagierenden Musikanten beim Volke besaßen, den geringsten Abbruch zu tun. Man brauchte sie eben, brauchte gesunde, kräftige und volkstümliche Musik, denn so fromm und gläubig man war, musikalisch konnte die Kirche nicht befriedigen, und auch der Meistergesang besaß bei weitem nicht genug gesunde Kraft, um das musikalische Bedürfnis weiterer Kreise stillen zu können. Gerade der Humor und die urwüchsige, natürliche Sinnlichkeit seines Musizierens sind es gewesen, die dem Spielmanne überall Zugang verschafften. War schon sein ganzes Leben eine zusammenhängende Kette von lustigen und tollen Streichen und trotz aller Entbehrung mit dem Schleier einer gewissen Poesie umwoben, so besaß er in seinen Spottliedern ein Mittel, sich in ganz besonderem Maße in die Gunst des Volkes hineinzusingen. Denn dieses nahm Anteil an der mannigfachen Unbill, der die Landfahrer bei Behörden, in Städten und an Höfen ausgesetzt waren, und jubelte begeistert Beifall, wenn sich diese in humorvollen, oft recht kräftigen Versen dafür rächten. Und wenn ein solches Spottlied ein Schlager war, wenn es Zustände und Ereignisse geißelte, die auf allgemeines Interesse stießen, dann ging es von Mund zu Mund, wurde zum Volkslied. Neben den politischen Vorgängen, die in solcher Gestalt behandelt wurden, war es namentlich der Geiz einzelner Adeligen, der als Zielscheibe des Witzes diente. Wehe dem Burgherrn, der einen Spielmann unbefriedigt entließ! Auf den Märkten sang man sein Lob in allen Tönen. Rudolf von Habsburg war einer von den Fürsten, die im Rufe standen, knausrig zu sein, und die die fahrenden Sänger nicht zu ihren Gönnern zählten. Einer der Unbefriedigten dichtete ein Loblied auf ihn, das jede seiner Tugenden einzeln preist und boshaft nach jedem Lobe in die Worte ausklingt: „und er gibt — nichts!" Unter solchen Umständen ist es kaum verwunderlich, wenn man durch beinahe überreiche Geschenke sich die Gunst der Spottvögel zu erkaufen suchte, und es mag zweifelhaft erscheinen, ob es wirklich die reine Lust an Spiel und Gesang war, die z. B. Markgraf Leopold I. von Österreich einen Spielmann mit Roß, Schwert und Prachtgewändern beschenken ließ, oder ob ihn nicht ein Hintergedanke zu solcher Großmut, die durchaus nicht vereinzelt dasteht, verleitete. Außerdem verwendete man die heitere Kunst der Spötter gelegentlich auch zu recht praktischen Zwecken. Wenn man jemand öffentlich bloßstellen wollte, oder wenn ein Schuldner seinen Zahlungspflichten auch nach wiederholtem Mahnen nicht nachkam, dann wandte man sich an einen Spielmann. Dieser waltete seines Amtes als öffentlicher „scheltaere" mit peinlicher Gewissenhaftigkeit und sang ein Rügelied, das sehr bald in aller Munde war und seinen Zweck wahrscheinlich selten verfehlt haben dürfte. Denn belangen konnte man den Spötter fast nie. Ehe man seiner habhaft wurde, war er längst über alle Berge. Aber was er gesungen hatte, das ließ er zurück, das schallte noch lange auf Märkten und Straßen. Natürlich war der Spielmann nicht ausschließlich auf die heitere Poesie angewiesen. Es gab kaum einen Stoff, dessen er sich nicht bemächtigt hätte. Neben schönen Frauen war es

[1]) Schwegel.
[2]) Zinken.
[3]) Ein Saiteninstrument, das gezupft wurde.
[4]) Eine Art Schalmei.

die Liebe, neben dem Mai der Winter, was ihn zum Liede begeisterte. Eine große Rolle spielten auch allerhand „Moritaten" oder ähnliche aufregende Ereignisse, die als „klägliche Historien" jahrhundertelang einen wesentlichen Bestandteil im Repertoire der Fahrenden darstellten. Auch das eigne Leben mit seinen mannigfachen Entbehrungen und Bedrängnissen, über die man sich allerdings mit leichtem Sinne hinwegsetzte, bot Stoff in Fülle. Einer dieser Spielmannsgesänge hat sich bis heute erhalten. Augustin Marx hieß (nach Beneke: „Von unehrlichen Leuten") der fahrende Sänger, dem wir es verdanken. Ihm war in Wien der Rock gepfändet worden, und zum Unglück fiel er nach einer durchschwärmten Nacht in seiner Weinseligkeit auch noch in eine Abraumgrube, wo er bis zum Morgen sanft schlief. Sein Unglück wurde Stadtgespräch, und er selbst trug nicht wenig dazu bei, indem er mit überlegener Ironie seinen schweren Fall in den später weitverbreiteten Versen besang:

„Ach du lieber Augustin, alles ist wegk, wegk, wegk,
Rock ist wegk, Stock ist wegk, Augustin selbst im Dreck.
Ach du lieber Augustin — alles ist wegk!"

Eine solche Überlegenheit gegenüber den Miseren des Lebens tat natürlich der Beliebtheit der Fahrenden beim Volke wenig Abbruch, im Gegenteil, man fühlte etwas von der Poesie mit, die das Wanderleben barg, und mag wohl auch ein leises Mitleid mit den ewig heiteren Gesellen empfunden haben, die weder Familie noch Heim kannten und deren Dasein unerträglich gewesen wäre, wenn sie sich eben ihre grauen Tage nicht selbst vergoldet hätten. Denn dem Staate gegenüber war ihre Stellung wahrlich keine rosige. Sie nahmen „Gut für Ehre", sangen das Lob derer, die sie bezahlten, in diesem Sinne ist wohl der immer wiederkehrende Ausdruck „guot für êre" zu verstehen, und galten allgemein für rechtlos. Mag sein, daß die Begriffe mein und dein oft keine allzu deutliche Scheidung erfuhren, aber was die Fahrenden in besonderem Maße unbeliebt bei den Behörden machte, war jedenfalls etwas anderes: der Spott, mit dem sie gegen staatlich anerkannte Einrichtungen zu Felde zogen und der vor keinem der Stände Halt machte, auch nicht vor Fürsten und Geistlichkeit. Gerade die letztere erfuhr manche bittere Wahrheit aus so losem Munde und war doch dabei so gut wie wehrlos, denn die Spötter hatten immer das lachende Volk auf ihrer Seite. Von den Gerichten scheinen die Spielleute in bezug auf Hab und Gut, in manchen Gegenden wenigstens, unparteiisch behandelt worden zu sein. Wo es sich jedoch um Fragen der Ehre handelte, schützte sie keins der gebräuchlichen Rechte. Der Fiedler und Sänger hatte keine Ehre, er nahm ja „guot für êre". Was ihm bei körperlichen und sonstigen Beleidigungen zugebilligt wurde, war im günstigsten Falle eine Scheingenugtuung. Die Gerichte verurteilten denjenigen, der sich an einem Spielmanne tätlich vergriffen hatte, in der Regel dazu, sich so an eine Wand zu stellen, daß sein Schatten auf diese fiel, und der Gekränkte durfte nun diesen Schatten schlagen, wenn er es nicht vorzog, lieber darauf zu verzichten. Und daß selbst Eigentum und Leben der Fahrenden nach unsern heutigen Rechtsbegriffen nicht in dem Maße geschützt waren wie bei anderen Menschen, geht aus einer Bestimmung der schwedisch-gotländischen Rechte hervor, welche dem Erben eines erschlagenen Spielmanns nur dann die volle Genugtuung zuerkannten, wenn er imstande war, mit eingefetteten Handschuhen eine junge Kuh am Schwanze festzuhalten, die einen Hügel hinabgetrieben wurde. Ob sich wirklich Leute gefunden haben, die unter solchen Bedingungen rechtliche Ansprüche erhoben, läßt sich bezweifeln. Nach dem Sachsenspiegel erbte sogar der Spielmann nicht einmal die Hinterlassenschaft seines Vaters, es sei denn, daß dieser selbst Spielmann gewesen war. Und sogar als die späteren Reichsgesetze einen Teil der Musiker ehrlich gesprochen hatten, blieben die Fahrenden nach wie vor davon ausgeschlossen. Sie durften weder als Schöffen zu Gericht sitzen, noch hatten sie, wenn sie als Zeugen auftraten, Anspruch auf volle Glaubwürdigkeit.

Die Kirche hatte gewiß keine besondere Veranlassung, die Spielleute liebend in ihr Herz zu schließen, aber sie hat reichlich vergolten, was ihr von jener Seite zugefügt wurde. Nicht einmal die Sündenvergebung sicherte sie den Fahrenden zu. So fordert der gewaltigste Volksredner des Mittelalters, der Franziskanermönch Berthold von Regensburg, dem das Leben der Vaganten ebenso verhaßt war wie ihre Kunst, alle möglichen Stände zur Buße auf, mit Ausnahme eines einzigen, eben des der Spielleute, die nach seiner Meinung ja doch von vornherein unrettbar verloren und für die Hölle bestimmt waren. Und eine ähnliche Meinung hatten alle übrigen Geistlichen, soweit es ihnen das lustige Leben der Fahrenden nicht selbst angetan hatte. Denn es ist auffällig, wie viele von ihnen ihren geistlichen Beruf an den Nagel hingen, um das Leben mit der Fiedel auf dem Rücken gegen das mit dem Breviere in der Hand einzutauschen, und immer hat die Geistlichkeit einen großen Anteil an der Summe der Spielleute gestellt. Noch in ihren alten Tagen verkauften grauhaarige Einsiedler die Kutte, und manchem, der auf dem Anger zum Reihen aufspielte, leuchtete noch ein Rest der Tonsur vom Haupte. Die Kirche selbst betrachtete natürlich diese fiedelnden Kleriker als verloren, und die Braunschweiger Chronik vom Jahre 1203 berichtet mit Genugtuung von einem Strafgericht Gottes an einem Pfarrer, der pflichtvergessen genug war, die Rolle des Spielmannes bei einem Feste zu übernehmen: . . . de Parner (Pfarrer) veddelte synen Buren to dem Danse, da quam ein Donnerschlach, vnde schloch dem Parner synen Arm aff mit dem Veddelbogen vnd 24 Lüde tod up dem Tyn". Eine Warnung freilich haben sich dieses Ereignis die musikliebenden Parner durchaus nicht sein lassen. Schon Karl der Große hatte sich veranlaßt gesehen, in einem Kapitular vom Jahre 789 den Äbten, Äbtissinnen und Bischöfen zu verbieten, mit Spielleuten zu verkehren, und immer und immer wieder müssen sich die Konzile mit ähnlichen Verordnungen befassen, ein Beweis, wie stark der Reiz gewesen sein muß, der über dem Leben der Fahrenden lag. Allerdings gehörte die Musik zu den am eifrigst gepflegten Disziplinen der geistlichen Erziehung, so daß sich die Liebe zu ihr bei den Klerikern wohl verstehen läßt.

Auf die wandernden Sänger konnte die Gemeinschaft mit den geistlichen Scholaren und Mönchen nicht ohne Einfluß bleiben. Einmal erhielten sie von ihnen Kenntnis der verschiedenen Tongeschlechter, und als sich aus der Menge der Kirchentonarten unsere heutige Dur-Skala heraushob, da waren sie die ersten, die sich diese zu nutze machten. Daß die geistlichen Theoretiker die neue Tonart als modus lascivus bezeichneten und als unbrauchbar für die Kirchenmusik erklärten, störte sie ebenso-

wenig wie der Umstand, daß sie als die verführende Tonart des Teufels galt. Zu den heiteren Gesängen der Fahrenden erwies sie sich ebenso brauchbar wie zu ihren Tänzen, und wenn sie schon mit der frommen Kompositionskunst kirchlicher Tonsetzer nichts zu tun hatte, so verfehlte sie doch in ihrer gesunden Sinnlichkeit und urwüchsigen Ausdruckskraft ihre Wirkung nicht. Zum andern aber lernte die Menge der Fahrenden von den Klerikern, die sich in ihre Reihen drängten, die antiken Sagen und die Erzählungen des alten Testamentes kennen. Das war für sie von Wichtigkeit, denn der Bürger hörte auch ein geistliches Lied unter Umständen aus so weltlichem Munde gern. Außerdem wußten sich aber gerade durch solche Stoffe die von der Kirche Ferngehaltenen wieder Zutritt zu ihr zu verschaffen. Zur Kommunion nämlich wurden sie entweder gar nicht zugelassen, oder doch nur unter der Bedingung, daß sie sich während eines gewissen Zeitraumes, in mancher Gegend 5, in mancher 14 Tage, vor und nach der heiligen Handlung ihres lästerlichen Gewerbes enthielten. Aber es gab Fälle, wo sie die Kirche brauchte. Bei allen großen Festen, namentlich zu Weihnachten und Ostern, wurden Mysterienspiele veranstaltet, dramatische Darstellungen biblischer Szenen, die entweder vor dem Gotteshause oder in ihm selbst ihre Aufführung erfuhren, und die seit den ältesten Zeiten von Musik begleitet waren. Diese stellte ursprünglich die Geistlichkeit allein. Als aber das komische Element mehr und mehr Eingang fand, und als man namentlich an Stelle des früher allein herrschenden Gesanges auch Instrumente mitwirken ließ, da fand der Spielmann eine willkommene Gelegenheit, sich auch einmal auf geistlichem Gebiete zu betätigen, und gern öffneten sich ihm dann die verschlossenen Kirchentüren.

Eine gewisse Eitelkeit ihren Mitmenschen gegenüber hat die Künstler schon von jeher ausgezeichnet, eine Eigenschaft, die noch heute mitunter hervorstechender ist als die musikalischen Qualitäten. Auch der Spielmann des Mittelalters entbehrte ihrer nicht. Langes Haar zu tragen war ihm freilich versagt. Kurzgeschornen Hauptes und ohne Bart, so verlangten es die Polizeiordnungen, mußte er seines Weges ziehen, damit er sich klar erkennbar von den ehrlichen Leuten unterschied. Als aber am Ausgange des Mittelalters die strengen Vorschriften fielen, lag natürlich die Versuchung nahe, von dem Rechte des freien Mannes, ungeschornes Haupthaar zu tragen, etwas allzu reichlich Gebrauch zu machen, wie man ja in der Regel gerade das am meisten schätzt, was einem versagt ist, so daß der Locken Fülle allmählich zum Kennzeichen der Künstlerschaft erhoben wurde. Auch in der Kleidung mußte er sich von dem ehrsamen Bürger, so wollte es die Obrigkeit, deutlich abheben. Hier machte der Spielmann freilich aus der Not eine Tugend und behing sich mit allerlei Flitter. Besonders liebte er die Teilung von Rock und Hose in zwei Farben, so daß ihn eine scharfe Linie von oben nach unten in verschiedenfarbige, in grellem Gegensatz zueinander stehende Hälften schied. In Frankreich war es die Pfaufeder, die als Schmuck und Kennzeichen zugleich diente, und bei dem Wanderleben der Fahrenden ist es kaum verwunderlich, daß sich diese allmählich auch auf dem Hute der deutschen Kollegen fand.

Trotzdem dem Spielmanne seine besondere Tracht von den Behörden vorgeschrieben war, um den ehrsamen Bürger vor Schaden zu bewahren, und eigentlich als Kainszeichen der Unehrlichkeit galt, gab es doch Fälle, in denen sich auch „Ehrliche" recht wohl in ihr fühlten, dann nämlich, wenn es darauf ankam, irgendwo unerkannt aus- und einzugehen, eine Burg oder eine Stadt auszukundschaften oder ähnliche gefährliche Dienste zu verrichten. Denn der Spielmann hatte ja überall Zutritt. Nichts lag also auch näher, als ihm selbst allerhand schwer ausführbare Aufträge zu erteilen. Mit Briefen im Wams schlich er sich dann in Fehden durch die Feinde und war klug genug, sich nicht ertappen zu lassen, trotzdem gerade in Kriegszeiten man Spielleuten gegenüber etwas argwöhnisch war. Ferner gehörte es zu seinen Gepflogenheiten, Nachrichten zwischen Verliebten zu vermitteln. Wenn dann sein Lied im Burgsaale erklang, so verstand niemand dessen versteckte Beziehungen und Andeutungen außer der, welcher sie galten. Freilich scheint es, als sei man allgemach dahin gekommen, ein etwas wachsames Auge auf die heimlichen Liebesboten zu richten, denn in ihren Gesängen spielen die Horcher und die Klage über ihre Wachsamkeit eine ganz auffällige Rolle, und wenn der singende postillon d'amour seinen Auftrag nicht ganz geschickt erfüllte, wenn er den Zweck seines Kommens allzu deutlich auch andern erkennbar durchblicken ließ, dann war im günstigsten Falle eine nicht zu kärglich bemessene Tracht Prügel der unwillkommene Botenlohn, wenn ihm nichts Ärgeres widerfuhr. Auch gab es Burgen genug, in denen die Fahrenden überhaupt nicht aufgenommen wurden. Hier war es natürlich noch weit schwieriger, eine Nachricht zu vermitteln. Aber Spielleute wußten immer Rat. Nicht selten schlichen sie sich unter das Fenster des Frauengemaches, und was keine Hand erreichen konnte, das erlangte schließlich doch der Pfeil der Armbrust, der, mit einem Briefchen beschwert, unbemerkt in das geöffnete Fenster flog.

Auch wenn sich mancher hohe Herr, von schönen Augen verlockt, auf das Feld der Dichtkunst verirrte, ohne durch die Natur mit einer besonderen poetischen Veranlagung ausgezeichnet zu sein, fand er in seiner Not einen Helfer in der Person eines Fahrenden. Gar manches Liedchen, das von Liebe sang, mag wohl einen anderen Autor gehabt haben als den, der sich dazu bekannte. Natürlich konnte man zu derartigen Diensten nicht jeden beliebigen Spielmann brauchen, den man auf der Landstraße antraf. Dazu gehörte außer einem bedeutenden Geschick ein gewisses höfisches Benehmen, und die Fahrenden selbst machten sehr wohl einen Rangunterschied unter sich. Von Burg zu Burg zu ziehen war nur wenigen vergönnt, aber diese sahen mit um so größerer Verachtung auf die Bierfiedler herab, die gezwungen waren, ihre Kunst am Kreuzwege zum besten zu geben. Jene waren es auch, die man mitunter jahrelang auf einer Burg festhielt, um ihre Geschicklichkeit zu den verschiedensten Diensten zu beanspruchen. Vertraute man ihnen doch sogar den Musikunterricht der höheren Töchter des Mittelalters an, wie aus Gottfried v. Straßburgs „Tristan" beispielsweise hervorgeht. Tristan kommt als Spielmann Tantris nach Irland und unterweist Isolde im Gesang und Saitenspiel mit so großem Erfolg, daß sie bei ihm weit mehr lernt als bei dem Geistlichen bisher. Auch als Sprachmeister schätzte man die Weitgereisten. Außerdem sind sie es gerade gewesen, die jener Zeit die übertrieben phantastischen Vorstellungen von den Wundern des Morgenlandes übermittelt haben. Als kurzweilige Reisebegleiter sahen sie die Kreuzfahrer gern, und sie durften sie auf ihren Zügen begleiten.

Kehrten sie dann nach Hause zurück, so berichteten sie von allerlei Ereignissen, von Kämpfen und Abenteuern, die das Volk um so lieber hörte, je seltsamer sie klangen und je wunderbarer sie ausgeschmückt waren.

Vom 13. Jahrhundert an läßt sich beobachten, wie ein Teil der fahrenden Musikanten seßhaft wird. Es stellt sich in den Städten das Bedürfnis nach Leuten ein, die man jederzeit zur Verfügung hatte, wenn es galt, eine Feier musikalisch zu verschönen. Paßten sich aber die seßhaft gewordenen Spielleute den Lebensgewohnheiten der Bürger an, so lag auch kein Grund mehr vor, sie als unehrlich zu betrachten. Die ersten, die von diesem Makel befreit wurden, waren die Trompeter und Pauker des Heeres. Später kamen dann auch die seßhaften Musiker an die Reihe. Beide Gruppen schauten nun mit Verachtung auf die Landfahrer und mochten nichts mehr mit ihnen gemein haben. Sie weigerten sich sogar, mit ihnen in Gesellschaft zu musizieren. Aber auch unter sich hielten die „ehrlichen" Musiker eine strenge Rangordnung ein. Den meisten Stolz besaßen die Pauker und Trompeter. Sie schlossen sich schon frühzeitig zu einer Zunft zusammen und betrachteten ihre Kunst als eine adelige und freie. Aus diesem Grunde war es ihnen verboten, gemeinschaftlich mit den Stadtpfeifern Trompete zu blasen oder Pauke zu schlagen, während kein Hindernis im Wege stand, wenn sie mit anderen als den erwähnten Instrumenten den Stadtmusikanten in der Kirche aushalfen. Es ist ergötzlich anzusehen, wie energisch sie sich gegen eine Profanierung der Trompete zu praktischen Zwecken wehrten, indem sie nach langen Streitigkeiten in den einzelnen Städten durchsetzten, daß die Turm- und Nachtwächter sich in ihrem Dienste nicht der „adeligen" Trompete, sondern des Tuthorns bedienen mußten.

Schon ehe ein wesentlicher Teil der fahrenden Musikanten seßhaft wurde, hatten sie sich in einzelnen Landesteilen zur Wahrung ihrer Interessen zusammengeschlossen und Bruderschaften gebildet. Ihr Vorstand nannte sich Pfeiferkönig, ähnlich wie in manchen Gegenden der Leiter der Kupferschmiedezunft Keßlerkönig oder der der Seiler Seilerkönig genannt wurde. Die älteste dieser Pfeiferbrüderschaften war die St. Nicolai-Bruderschaft in Wien, die im Jahre 1288 begründet wurde, während die bekannteste die geworden ist, welche Jahrhunderte hindurch im Elsaß unter der Schutzherrschaft der Grafen von Rappoltstein und Pfalz-Zweibrücken bestand. Von ihr ist eine so große Menge Aktenmaterial erhalten, darunter die Bestallungsurkunde für einen Künic der Varenden liute aus dem Jahre 1400, und durch Ernst Barre in seinem Buche „Über die Bruderschaft der Pfeifer im Elsaß" zugänglich gemacht worden, daß wir ein klares Bild von den eigentümlichen Gepflogenheiten dieser Leute haben. Um die technische Ausbildung der ihm Unterstellten kümmerte sich der Pfeiferkönig allerdings nicht allzu sehr. Immerhin wird kurz nach 1600 gefordert, daß jeder Spielmann der Zunft, welcher in einer Stadt musizieren will, eine zweijährige Lehrzeit hinter sich habe, während für die bescheideneren Verhältnisse des Dorfes bereits 1 Jahr als für die Ausbildung genügend angesehen wird. Wichtiger sind die Bestimmungen, welche die Organisation betreffen. Nach ihnen durfte in dem ganzen Gebiete, welches der Zunft unterstellt war, kein Fahrender musizieren, der ihr nicht angehörte. Ertappte man einen Fremdling dennoch dabei, so pfändete man ihm unbarmherzig seine Instrumente. An diesen scheint die Bruderschaft überhaupt ein besonderes Interesse gehabt zu haben, denn sie forderte, daß beim Tode eines Spielmannes das beste davon an sie abgeliefert wurde. In der Regel betrug ja die Hinterlassenschaft eines Fahrenden überhaupt nicht viel mehr. Interessant sind die Rechtsverhältnisse innerhalb der Bruderschaft. Sie besaß nämlich eine besondere Gerichtsbarkeit über die ihr Zugehörigen, das sogenannte Pfeifergericht, das mit dem bei Goethe im ersten Buche von Dichtung und Wahrheit geschilderten Pfeifergerichte zu Frankfurt nichts als den Namen gemeinsam hat. Letzteres war nichts anderes als eine Sitzung des Schöppenrates, zu der die Abgesandten verschiedener Städte erschienen, um sich jedesmal aufs neue die Bestätigung alter Meßprivilegien zu erbitten. Die Mitwirkung von Pfeifern hat zu dem Namen und damit zu Verwechslungen mit den eigentlichen Pfeifergerichten geführt.[1]) Diese waren Gerichte, die ursprünglich nur in solchen Fällen zuständig waren, welche Streitigkeiten, Konkurrenzzwistigkeiten, Beleidigungen und dergl. zwischen Spielleuten berührten. Später dehnte man allerdings ihre Rechtsbefugnisse auch auf Prozesse zwischen Gliedern der Zunft und Nichtzünftigen aus. Gerade bei solchen Gelegenheiten ließen ja die allgemeinen Rechte die Fahrenden gewöhnlich im Stich. Mag es schon nicht leicht gewesen sein, eines angeklagten Spielmanns habhaft zu werden, so war es gewöhnlich doch noch weit schwieriger, eine gefällte Geldstrafe einzuziehen. Denn die Landfahrer waren überall, nur nicht da, wo man auf sie wartete, und so blieb in vielen Fällen nichts anderes übrig, als das Verfahren einzustellen oder auf Einziehung des Strafbetrages zu verzichten. Ähnliche Organisationen wie im Elsaß gab es, wenn auch nicht überall in diesem Umfange und mit diesen Rechten ausgestattet, in den verschiedensten Gegenden. So ist uns außer der schon erwähnten Nicolai-Bruderschaft zu Wien bekannt, daß Karl VI. bei seinem Aufenthalte zu Mainz 1355 den Spielleuten ein Wappen verlieh und sie einem Fiedler mit Namen Johannes als dem Rex omnium histrionum unterstellte. Auch die Schweiz und Frankreich kannten Musikantenzünfte. In letzterem bestand eine „Confrérie de St. Julien des Menestriers" seit 1330, an deren Spitze ein Roi de violons stand, und auch in England stößt man nicht viel später auf den Titel eines Musikantenkönigs. Diese weite Verbreitung einer besonderen Einrichtung beweist deutlich, wie international das Geschlecht der Fahrenden war, für deren Gewerbe Landesgrenzen überhaupt nicht bestanden, und die mater dolorosa von Dusenbach wurde nicht nur im Elsaß verehrt, sondern galt als wundertätige Schutzpatronin der Spielleute insgemein.

Wurde der fahrende Spielmann alt und gebrechlich, so hatte auch alle Poesie ein Ende. Er trug dann, wenn seine Finger die Gicht plagte, seine Fiedel zum Juden und versuchte es, in einem Dorfe einen Unterschlupf zu finden, um sich hier mit allerlei Gelegenheitsarbeiten mühsam zu ernähren. Von den Wanderjahren her war ihm manche schöne Erinnerung geblieben, die ihm seine letzten trüben Tage ab und zu ein wenig erhellte, bis endlich der Tod kam. Aber selbst dann verließ ihn noch nicht der Makel, der ihm zeitlebens angehaftet hatte. Weitab von ehrlichen Leuten schaufelte man ihm seine Grube an

---

[1]) Eine genaue Darstellung der Verhältnisse in Frankfurt gibt Fries in seiner „Abhandlung vom sogenannten Pfeifergericht, so in der Kaiserl. Freien Reichsstadt Frankfurt a. M. . . . 1752".

der Kirchhofsmauer. Kein Wunder, daß in so viele der heiteren Spielmannsgesänge es ganz heimlich melancholisch hineinklingt, wie ein leiser Ton vom Spielmannsleid.



Der „indisponierte" Sänger

Von Dr. Edgar Istel

Worin Disposition und Indisposition eigentlich bestehen, darüber herrscht allgemein Unklarheit, und man ist nur zu gerne geneigt, die Indisposition lediglich einem Husten oder Schnupfen zuzuschreiben. Wie kompliziert eigentlich jene Komplexe sind, darüber belehrt ein Aufsatz „Disposition und Indisposition beim Singen" des hervorragenden Berliner Stimmphysiologen Prof. Dr. Flatau in der von ihm bei Trowitzsch & Sohn herausgegebenen Zeitschrift „Die Stimme".

Flatau betont zunächst, es sei nicht angängig, das Disponiertsein lediglich auf gewisse körperliche Zustände zu beziehen: „Es sind in reicher Fülle Beziehungen wirksam, die von der Umgebung ausgehen und den Sänger beeinflussen, wie umgekehrt". So wirken Größe, Akustik, Temperatur, Ausstattung und nicht zu vergessen Füllung des Raumes auf die Grundstimmung des Künstlers, ja mir ist ein Fall bekannt geworden, wo ein sonst hervorragender Pianist nur deshalb sehr mittelmäßig spielte, weil — ihm der Kassenrapport des Konzertagenten mißfiel. Auch die Stellung auf dem Podium, besonders die Entfernung von den Zuhörern, die immer nur in gewisser Distanz sitzen dürfen, ist außerordentlich wichtig. Während jedoch hier noch zur rechten Zeit heilsame Veränderungen vorgenommen werden können, läßt sich gegen die dispositionsmindernden Eigenschaften der Zuhörer kaum etwas tun. „Zuspätkommen, Husten, Scharren, verständnisloses Benehmen, Schwatzen mit den Nachbarn, Mittaktieren oder gar Summen, Aufsetzen kritischer Mienen oder laute Äußerungen, Applaudieren im Liede oder gar in der Phrase, geräuschvoller Abgang zur Garderobe vor dem Schluß einer Programmnummer, das" — sagt Flatau — „wäre so eine kleine Sündenliste aus dem Leben gegriffen und, von Knigge bis auf Bock, vergeblich von einsichtigen Autoren bekämpft." Avis au lecteur!

Noch reichhaltiger als alle diese äußeren Feinde sind nach Flatau die inneren. Allgemein bekannt ist da das „Lampenfieber", das selbst noch ergraute, erfolgreiche Sänger erfaßt und oft als „Furcht vor dem Lampenfieber" noch komplizierter auftritt. Unvergeßlich in dieser Hinsicht ist mir der Anblick Carusos unmittelbar vor Aufgehen des Vorhanges. Es war vor einigen Jahren in München, wo mich der liebenswürdige Generalintendant v. Speidel bei dem Caruso-Gastspiel mit auf die Bühne nahm, damit ich bei überfülltem Hause, in dem kein Stuhl mehr unterzubringen war, noch die Möglichkeit hatte, den Sänger zu bewundern. Seltsamer Kontrast: vor der Bühne ein wenigstens im Hinblick auf die hohen Preise „erlesenes", fieberhaft den weltberühmten Gast erwartendes Publikum, hinter dem Vorhang ein Bild des Elends: eben dieser herrliche Caruso, durchschüttelt von Lampenfieber und in nervöser Hast, begleitet von besorgten Feuerwehrleuten, eine Zigarette nach der andern rauchend. Und dann, welch neues Bild nach Aufgehen des Vorhanges, als der göttliche Sänger, dennoch im Vollbesitz seiner einzigartigen Mittel, plötzlich wieder als Heros erschien, triumphierend über eine in Begeisterung tobende Menschenmenge! —

Flatau meint mit Recht, die Bekämpfung des Lampenfiebers sei schwerer als die pädagogisch zu betätigende Vorbeugung. In der Tat weiß ich aus eigener Erfahrung, daß ich nur deshalb bei öffentlichem Auftreten als Violinist, Dirigent und Redner niemals unter Lampenfieber gelitten habe, weil ich bereits als 10jähriger Knabe genötigt wurde, vor einem großen Publikum ein Mozartsches Violinkonzert auswendig zu spielen. Flatau rät insbesondere, schon auf der Schule die „Phonophobie", die Angst vor der eigenen Stimme, zu bekämpfen, da sonst schüchternen Menschen fürs ganze Leben jede rednerische Betätigung erheblich erschwert oder gar unmöglich gemacht wird.

Gegenüber den besprochenen Allgemeinzuständen wirken auch noch spezielle Indispositionen: allgemeine Ermüdung durch die Reise, ungewohnte Diät oder zu lange Eßpause, Überanstrengung durch Proben, insbesondere auch durch übermäßiges Trainieren kurz vor dem Auftreten schädigen überaus, obwohl unter all diesen Bedingungen das Organ selbst nur mitleidet im Sinne einer „verringerten Bereitschaft", ohne daß der Sing- und Sprechmechanismus selbst ergriffen bleibt. Flatau bezeichnet als stärkste Repräsentanten dieser Zusammenhänge die kritischen Tage der Frau und verlangt am Schlusse längerer Ausführungen über diesen wichtigen und im Zusammenhange mit der Stimmphysiologie früher noch nicht genügend erforschten Zustand die völlige Enthaltung von der Berufsausübung auch bei Konzertsängerinnen und die vertragliche Festlegung dieser Enthaltung, wie dies schon längst bei den Bühnenkünstlerinnen durchgeführt ist.

Als größte Gefahr für die Stimme erklärt Flatau schließlich das Auftreten selbst bei leichtester örtlich ausgelöster Indisposition. Schon beim routinierten Organ sei es ein riskiertes Experiment, bei jüngeren Adepten aber meist sträfliche, manchmal nur durch die Umstände entschuldbare Vernachlässigung der Pflicht gegen sich selbst. „Viele Tränen, monatelange Krankheit des Organs mit allen Folgen des Arbeitsausfalles, nicht selten der völlige Zusammenbruch der Funktion und völliger Stimmverlust sind die Folgen." Außerordentlich wichtig scheint mir auch Flataus Forderung, es solle gegenüber dem Drängen der Konzertleiter der Machtspruch eines unabhängigen Arztes die Entscheidung über Auftreten oder Nichtauftreten haben, ein Machtspruch, der nur nach eingehender Untersuchung der besonderen Umstände des Falles und des funktionellen Risikos abzugeben wäre.

Hoffen wir, daß diese heilsamen Ratschläge eines erfahrenen Fachmanns bei denen, die es zunächst angeht, gebührende Beachtung finden und daß auch das Publikum sein Verhalten gegenüber den meist schwer um ihre Existenz ringenden Künstlern rücksichtsvoller gestaltet, wenn ihm ein Einblick in sonst wenig bekannte Verhältnisse gewährt worden ist.



Von der Musikalienschau auf der Bugra

J. Rieter-Biedermann in Leipzig vermag ebenfalls mit einer Reihe klangvoller Namen der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit aufzuwarten. Der leuchtendste darunter ist Brahms. Ein Deusches Requiem und das D moll-Klavierkonzert sind unverwelkbare Blätter an dem reichbelaubten Kranz der Verlagswerke des Hauses. Die übrigen Brahmsschen Kompositionen dieses Verlages sind fast ausschließlich Vokalwerke und setzen sich aus Sololiedern, Männer-, gemischten und Frauenchören mit und ohne Begleitung zusammen. Noch hat sich Rieter-Biedermann für einen zeitgenössischen Tondichter ganz besonders ins Zeug gelegt. Es ist M. Enrico Bossi, der hier mit einer ganzen Reihe gewichtiger Werke verschiedenster Art vertreten ist (für großes Orchester, Streichorchester, Kammermusikensembles, Klavier, besonders viele für Orgel, Chor- und Sologesang und für die Bühne). Von weiteren klangvollen Namen der Gegenwart fallen ins Auge der mit Vokalsachen nachdrücklich gepflegte Arnold Mendelssohn, ferner Henri Zagwijn als neuester Vertoner des Goetheschen Zauberlehrlings (für Soli, Chor, Orchester und Orgel) und Franco da Venezia mit einer Venezianischen Suite (Op. 24) für Orchester. Einen beträchtlichen Raum hat der Verlag der Orgelliteratur zugestanden. Von den vielen Namen des Katalogs hier nur einige besonders auffallende neuere: E. W. Degner, P. Claußnitzer, H. Fährmann, G. Flügel, Th. Forchhammer, H. Huber,

S. de Lange, E. Kretschmer, G. Merkel, J. Rheinberger, M. Gulbins, H. Riemann und C. Armbrust. Natürlich sind auch fast alle bedeutenden Klassiker der Orgelmusik, von Frescobaldi und Pachelbel an, darin vertreten. Außer dem bereits oben genannten Brahms zählt J. Rieter-Biedermann noch ein paar erste Namen aus dem vergangenen Jahrhundert zu seinen Originalkomponisten; so hat Robert Schumann sein Requiem Op. 148, seine Messe, Vom Pagen und der Königstochter, Das Glück von Edenhall und seine spanischen Liebeslieder, H. von Herzogenberg sein Oratorium Erntefeier, Balladen und Romanzen von ihm verlegen lassen. Von den Alten und ganz Alten hat der Verlag durch Neuausgaben Haydn (B dur-Messe), Pergolese (La serva padrone) und ganz besonders Händel gepflegt; Beethovens Fidelio liegt in einer zur 100. Wiederkehr des Geburtstages des Meisters veranstalteten Prachtausgabe vor, wofür G. D. Otten — die einleitenden Verse stammen von Paul Heyse — als Herausgeber zeichnet. An Büchern sind die immer noch für die Forschung hochwichtigen Beethoveniana von G. Nottebohm ausgelegt. Von dem Bildschmuck der Abteilung fallen ein paar schöne Reproduktionen von Brahmsschen Bildern sowie von Schwindschen Fidelio-Stichen, ein Bild des Gründers des Verlags (1811—1876) sowie Nachbildungen von Handschriften Brahmsscher Musik recht angenehm auf.

—n—

Prager Brief

Der Rückblick über unsere diesjährige Konzert- und Theatersaison zeigt abermals keine Besserung und Klärung der Verhältnisse. Der Mangel größerer selbständiger Sinfoniekonzerte ist der gleiche geblieben wie in früheren Jahren, und die Überflutung unserer Konzertsäle mit Solisten hat gegen früher eher zu- als abgenommen. Wiederum waren heuer die Pianisten im Vordergrunde, während Geiger und Gesangskünstler in der Minderzahl blieben. Ähnlich physiognomielos und unfruchtbar muß das künstlerische Ergebnis unserer diesjährigen deutschen Opernsaison bezeichnet werden; besonders interessante und künstlerisch wertvolle Neuheiten waren selten, und der Abgang einzelner hervorragender Kräfte scheint bisher nicht, oder wenigstens nicht entsprechend, gedeckt.

Im besonderen ist noch über einige bemerkenswerte Veranstaltungen unserer musikalischen Schlußsaison zu berichten. So über das ein künstlerisches Ereignis darstellende Konzert, das der ausgezeichnete Orgelkünstler Professor Straube gemeinsam mit der Altistin Emmy Leisner im Künstlerhause „Rudolfinum" gab. Straubes überragende Meisterschaft und Kunst kennt man ja hierorts bereits und schätzt Straube als berufenen Bach-Spieler; als künstlerisch denkende und fühlende Sängerin echtester Art aber und von geradezu idealer Vollkommenheit ihrer Gesangstechnik und ihres Vortrages überraschte Emmy Leisner, die bei uns bisher völlig Unbekannte, die, von Prof. Straube in feinfühliger Weise am Flügel begleitet, eine Auslese der schönsten Lieder von Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauß zu Gehör brachte.

Mit einem eigenen Konzerte unter dem nicht ganz einwandfreien Programmtitel „Ein Jahrhundert deutscher Romantik, 1797—1897" fand sich der Vokalkörper unserer deutschen Lehrerinnenbildungsanstalt unter Leitung Professor Bezecnys in demselben Konzertsaale ein. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms waren mit mehr oder weniger geeigneten Werken vertreten; eine besondere Kunsttat indessen war nur die Aufführung der Brahmsschen „Lieder und Romanzen" (Op. 44) für vierstimmigen a cappella-Gesang, die hier in Prag bisher nur wenige Bevorzugte von der Wiedergabe durch private Musikkreise her kannten. Der Gesangskörper der Lehrerinnenbildungsanstalt, der mit diesem Konzerte zum überhaupt ersten Male vor die große Öffentlichkeit trat, zeigte sich als guter Durchschnitts-Frauenchor, dessen bessere Stimmgruppe die klangschönen, ausgeglichenen Soprane sind; größeren Aufgaben indessen dürfte er gesangstechnisch kaum gewachsen sein. Mitwirkender Solist dieses Konzertabends war der heimische Klaviervirtuose Erbprinz Dr. Lobkowitz, ein Schüler unseres Konservatoriumsdirektors von Kàan, an dessen künstlerische Sendung aber ich nach diesen ersten Erfahrungen seiner Kunst noch nicht glauben lernte.

Im letzten deutschen Kammermusikkonzerte hörten wir noch das Rosésche Streichquartett, das uns als besonderen musikalischen Leckerbissen ein entzückendes Divertimento für Violine, Bratsche und Violoncello von Mozart (in Es dur) bescherte.

Zum Kapitel der Solistenkonzerte sei noch nachgetragen, daß auch der Klavierkünstler Alfred Grünfeld wie alljährlich seinen Besuch bei uns abstattete; das von ihm gemeinsam mit dem Violinisten Silhaoy zugunsten des Prager Taubstummeninstituts abgehaltene Rudolfinium-Konzert bestätigte auch diesmal Grünfelds Recht, sich einen Liebling unseres Publikums nennen zu dürfen.

Die Wohltätigkeit verschaffte uns auch die Gelegenheit, das Wiener Tonkünstlerorchester unter Nedbals tüchtiger Direktion bei uns zu hören. Die Wiener Musiker, die in dem von dem Komitee zum Baue des Spitals der Barmherzigen Brüder veranstalteten Festkonzerte mitwirkten, zeigten wohl viel Routine und Verve, von der obersten Grenze der künstlerischen Leistungsfähigkeit eines tadellos zusammengespielten Orchesterkörpers aber sind sie noch ein gut Stück enfernt.

Aus der Geschichte unseres Sängerlebens ist noch über zwei Ereignisse zu berichten: über die glanzvolle und stilsichere Aufführung von Mendelssohns „Elias" durch den neugegründeten gemischten Chor unseres Prager Deutschen Männergesangvereins unter Zewlinskys Leitung im Neuen deutschen Theater und über das Gartenkonzert der vereinigten deutschen Sängerschaft des Prager Sängergaues unter Universitätsmusikdirektor Schneiders musikalischer Führung im deutschen Kasinogarten, das es nur abermals bedauern ließ, daß unsere deutschböhmischen Sänger nicht öfter und regelmäßiger die Gelegenheit zu gemeinsamer künstlerischer Tat und Wirksamkeit ergreifen.

Die heurigen Maifestspiele unseres Deutschen Theaters wußten nichts Besonderes und Bedeutendes zu sagen. Und früher gaben sie doch gerade den schönsten und besten Anlaß, Besonderheiten und Seltenheiten sowie künstlerisch und stilistisch hervorragende, einheitliche Leistungen unserer Oper mit eigenen Kräften zu bieten; man denke nur an die vorbildlichen zyklischen Aufführungen sämtlicher Bühnenwerke Glucks, Mozarts, Verdis und Wagners anläßlich früherer Maifestspiele unter Neumann in seiner Glanzzeit als Bühnenleiter. Heute begnügt man sich mit der Reklame besonders illustrer Gäste und einzelner Kassen- und Sensationsopern, nur um das Haus zu füllen und das kunstverdorbene Publikum richtig zu ködern.

Edwin Janetschek



Das nächste Heft der „Neuen Zeitschrift für Musik" erscheint als Doppelnummer am **6. August.**

Rundschau

Konzerte

Freiburg i. B. Die drei Kammermusikabende, die unter der Flagge des siebenten Freiburger Musikfestes auch heuer unter starker Anteilnahme des Publikums im Paulussaale abgehalten worden sind, waren von bedeutender künstlerischer Erscheinung. Diesmal erschien auf dem Podium das Stuttgarter Wendling-Quartett, bei dem als supplierende Kräfte die Herren v. Akimoff und Jakob (Violine), Kozák (Viola) sowie Berthold (Cello) mitwirkten. Sämtliche Künstler gehören dem Hoforchester in Stuttgart an. Das Wendling-Quartett zeichnete sich diesmal durch eine lobenswerte Präzision und durch schöne Tonfülle aus, die namentlich bei der ersten Geige und beim Cello (Alfred Saal) bemerkenswert erschien. Solisten waren Max v. Pauer, der vorzügliche Pianist, und der Kammersänger Weil, in Vertretung der indisponierten Altistin, Frau Martini-Siegfried, deren Fortbleiben wir im Interesse des Musikprogrammes lebhaft bedauerten. Pauer spielte brillant den Klavierpart des Trios in Bdur (Op. 97) von Beethoven und erntete für seine eminente Leistung den verdienten lebhaften Beifall. Eine weitere Glanzleistung Pauers war das Spiel im Klavierquartett (Op. 26) von Brahms. Die Quartettisten waren hier auf der vollen Höhe ihrer Aufgabe. Allzulang ist ein Streichquartett von Klose. Es vermochte nur stellenweise Interesse zu erwecken, so in dem ersten rezitatorischen Satze, in etlichen Stellen des zweiten Satzes und in der Mitte des dritten Satzes. Das Klosesche Quartett bringt mit sich erhebliche technische Schwierigkeiten, denen das Wendling-Quartett sich gewachsen zeigte, und als anerkennenswertes Verdienst mag den Herren angerechnet werden, daß sie auf dieses Werk eines modernen Komponisten so viele Mühe und Arbeit verwendet haben. In vorzüglicher Ausführung brachten sie das Gmoll-Quintett von Mozart und das heitere Quartett in Ddur von Haydn. Durch Erkrankung der Frau Martini-Siegfried mußten mehrere sehr interessante und wertvolle Programmnummern in Wegfall kommen. So eine Händel-Arie und ein Madrigal von Caccini, beide mit Quartettbegleitung. Gerade die letztere, die hier an Stelle des permanenten Klavieres eingetreten wäre, hätte der Aufführung einen erhöhten Reiz verliehen. Herr Kammersänger Weil aus Stuttgart ist auch hier ein wohlbekannter Kunstgast. Diesmal sang er, von schöner Empfindung getragen und von Carl Beines am Klavier begleitet, mehrere Schubert-Lieder. Nach klassischen Vorbildern ist das Oktett Op. 3 in Adur von Svendsen aufgebaut. Von großer Schönheit ist der Satz: Andante sostenuto. Das Finale ist sehr wirksam und klangschön aufgebaut. Die vorzügliche Aufführung des gehaltvollen Tonwerkes verdient uneingeschränktes Lob. Ein beträchtlicher Teil vom letzteren entfalle auf das prächtige Zusammenspiel im Beethoven-Quartett (Rasoumoffsky, Op. 59, I in Fdur), das vortrefflich gelang. Beethoven bleibt denn doch neben Haydn und Mozart der Größte in diesem Kunstgenre. Das edle, pastose Hauptthema darf, unbeschadet der Wirkung, mit etwas vollerem Ton gebracht werden. Auch diesmal hätten eine Gluck-Arie (aus Paris und Helena) und zwei altfranzösische Romanzen für Alt mit Quartettbegleitung gesungen werden sollen. Hoffentlich bringt Frau Martini-Siegfried diese Nummern in der nächsten Saison hier zu Gehör. Herr Weil erfreute dafür die Zuhörer durch den Wohllaut seiner Stimme wie durch eine vergeistigte Auffassung einer Reihe von Liedern von Hugo Wolf, für die allerdings eine leichtere, hellere Stimme besser geeignet gewesen wäre. — Wenn doch die Sänger und Sängerinnen auch einmal in die Liederhefte der zeitgenössischen Komponisten Einblick nehmen wollten! Sie würden darin manches Gute und Verwendbare finden. Mit dem brillant vorgetragenen Oktett in Es von Mendelssohn haben die drei Kammermusikabende abgeschlossen. Dem künstlerischen stand auch der äußere Erfolg, ein zahlreicher Besuch, zur Seite, so daß sowohl das Wendling-Quartett wie der Impresario dieser Abende, Herr Harms, mit Befriedigung auf die vergangenen Tage zurückblicken können.

Von Svendsen und Beethoven zu Robert Kothe, mit seinem Lautenabend, ist ein großer Sprung. Das reinste Aprilwetter. Kothe brachte auch diesmal Altes und Neues. Er versteht sich trefflich auf die Inszenierung seiner Leistungen. Diesmal verstand er es, in dieser Weise Abwechslung in die Sache zu bringen, indem er mit einer Anzahl hiesiger Damen ein seraphisches Wiegenlied mit Lautenbegleitung aufführte. Die Freiburger Nachtigallen flöteten gar lieblich und erhielten warmen Beifall von ihren Verehrern; an diesem Applaus nahm auch der beliebte Lautenkünstler Kothe reichlich teil. In Carl Beines besitzt der Chorverein Freiburg einen ganz vorzüglichen, feinsinnigen, musikalisch-gediegenen Dirigenten. An Stelle der angekündigten „Zerstörung Jerusalems" von Klughardt, also abermals ein kirchlicher Stoff, ist „Fausts Verdammung" von Hector Berlioz angesetzt worden. Die im Juni stattgefundene Schlußaufführung des Chorvereins gehörte zum Besten an dieser Stelle Gehörten. Der Dirigent und der Chor boten Vorzügliches, das Orchester war lobenswert tüchtig. In des „Lichtes goldenem Glanze", von dem im Monolog die Rede ist, erstrahlte auch der schöne Tenor des Herrn Kohmann. Großzügig, empfindungstief war auch sein Vortrag. Mit ihrer weichen und schönen Stimme und mit künstlerisch-erlesenem Vortrag brachte Anna Kaempfert die Partie der Margarete zur vollsten Wirkung. Diese Kunstleistung darf ohne Übertreibung als eine eminente Darbietung festgelegt werden. Mit trefflicher Charakteristik sang und deklamierte Herr Dr. Oskar Metzger den Brander. Mit großem Erfolg vertrat Herr Hans Vaterhaus den Mephistopart. Was und wieviel aus dieser Goethe kongenialen Schöpfung zu machen ist, das versteht nur der großempfindende Künstler. Beide Eigenschaften finden sich bei Vaterhaus vereinigt. Er zeichnete musikalisch den Mephisto nach und schuf damit eine Glanzleistung, der nur wenige als ebenbürtig zur Seite gestellt werden können. Direktor Beines und seine Getreuen dürfen mit Stolz und mit Befriedigung an diesen glanzvollen Abend zurückdenken. Leider stand die Anteilnahme, der Besuch des Publikums im umgekehrten Verhältnis zu den gebotenen Höchstleistungen. Allen Großstadtgelüsten zum Trotz wird man hier gewisse kleingeistige Züge nicht los. In einem vornehm und maßvoll gehaltenen „Eingesandt" hält ein Kunstfreund den Freiburgern ihre betrübende Gleichgültigkeit vor, indem er sie auch auf die Pflicht hinweist, eine heimische erstklassige Institution zu halten und zu fördern. Mit Recht sagt der Herr Einsender, daß nur ein gemeinsames Zusammenwirken ein gutes Resultat hervorbringen kann. Das alles stimmt, ist auch richtig und wird, hoffen wir das Beste, sich auch zur Überzeugung der Freiburger allmählich durchringen.

Aber noch Anderes und Wichtiges wäre hier im Kunstfache zu erfüllen. Ihr Blatt hat auch nach dieser Richtung hin verdienstlich gewirkt, und es ist auf diesem Wege der Öffentlichkeit denn doch etwas erzielt worden, während direkte Aufforderungen so gut wie ohne Erfolg bleiben. Versprechungen, die nicht gehalten werden, und Komplimente, billig wie die Brombeeren. Partituren werden ungelesen nach etlicher Zeit zurückgesandt. Ein Konzert jährlich sollte jeder größere Verein der heimischen Betätigung im Kompositionsfache einräumen. Davon ist nichts zu merken, und das ist eine schwere Unterlassungssünde. Das Hereinziehen guter (nur solcher) lebender Kunstfaktoren würde noch allseitiger das Interesse am Gedeihen der bedeutenderen Vereine erhöhen. Vielleicht geschieht doch etwas nach dieser Richtung, bevor von den geduldig harrenden Komponisten der letzte Weg angetreten wird.

Lehrreich und interessant war auch der Sprechvortrag von Fräulein Jeanne van Oldenbarnevelt. Die junge Gelehrte sprach in gelungener Weise über die Sprech- und Atemgymnastik

mit anschaulichen praktischen Demonstrationen. Schönen Erfolg hatte im sechsten Sinfoniekonzert Frau Claire Dux (Berliner Hofoper); auch das Orchester tat sich mit der fünften Sinfonie des alten Franz Lachner rühmlich hervor. Das noch immer trotz Modernisten und Futuristen wertvolle Werk des Altmeisters ist würdig unter Starkes gediegener Leitung aufgeführt worden. In seinem Sommerkonzert gab der Freiburger Männergesangverein abermals Proben eines künstlerisch bedeutenden Könnens. Die Chöre waren von einer berückenden Klangschönheit; als Solisten boten Fräulein Rosa Hjorth, die gewandte Koloratursängerin des Stadttheaters, und der Heldentenor Herr Rudolf Jung erlesene Kunstvorträge. Mit Geschick und geschmackvoll leitete an Stelle des erkrankten Herrn Musikdirektor Adam Herr August Binder diese Sommeraufführung. Unter großem Jubel, lokalpatriotischen Kundgebungen, mit einem Festkonzert, Festbankett und gemeinsamen Ausflug feierte am 27. Juni der hiesige Männergesangverein „Concordia" sein 60jähriges Gründungsfest. Eine lange Zeit, in der sich dieser Verein betätigt hat. Unter der gegenwärtigen Leitung von Direktor Beines hat die „Concordia" unbestritten einen höheren künstlerischen Schwung erhalten, der auch in ihren letzten Konzerten erfreulich wahrgenommen werden konnte. Victor Emanuel v. Mussa

Karlsbad in Böhmen Noch nie so viel haben die Karlsbader schwedische Musik zu hören bekommen, als dies im heurigen Sommer der Fall war. Die Anwesenheit des schwedischen Königs war der Anlaß. Die „schwedische Rapsodie" von Hallén und schwedische Lieder- und Volksliederpotpourris standen unzählige Male auf den Programmen. Als man erfahren hatte, daß sich der Sohn des Königs selbst mit der Liederkomposition befaßt — ein Lied, arrangiert für Orchester, kam auch zur Aufführung —, da wetteiferten die Orchester, dem König und seinem Sohne schwedische Musik in Hülle und Fülle zu bieten. Der König erwies sich auch erkenntlich und zeichnete den städtischen Musikdirektor Herrn Manzer durch die Verleihung des Wasaordens II. Klasse aus. — Eine Gluck-Feier brachte uns ein interessantes Werk des Reformators der dramatischen Oper, die Ouvertüre zu „Ipermnestra". Die Originalstimmen fand Erich H. Müller in der Dresdner Bibliothek, doch ohne die Violastimme. Müller bearbeitete das Werk und brachte es nach Karlsbad, wo es zur ersten Aufführung in der neuen Fassung kam. Die Ouvertüre ist durchaus im Stile der italienischen Schule im Jahre 1744 geschrieben, d. h. sie besteht aus drei Sätzen, einem Allegro, einem Andante und einem Presto. In der thematischen Erfindung schließt sie sich den Sinfonien Sammartinis an, sie ist jedoch innerlich reicher belebt und pathetischer, außerdem enthält sie einige harmonische und im Mittelsatze auch eine melodische Lieblingswendung Glucks. Das Andante ist wohl der wertvollste Teil in dem Jugendwerke. Die Bearbeitung Müllers erstreckt sich vornehmlich auf die Behandlung der Violen, Flöten, Oboen und Hörner und versucht den Klang des Werkes im Stile des 18. Jahrhunderts möglichst getreu wiederzugeben. Dieser Versuch ist dem Bearbeiter gut gelungen und das zierliche Werk fand hier einen starken Beifall. Die Ouvertüre ist hier aus dem Manuskripte gespielt worden. Hoffentlich wird das Werk durch die voraussichtliche Drucklegung weitere Verbreitung finden. M. Kaufmann

Leipzig Ein echt sommerliches Gartenprogramm hatte der Leipziger Männerchor zu seinem Sommerliederabend im Palmengarten aufgesetzt: Einige bekannte „Durchschlager" — darunter der Matrosenchor aus dem Fliegenden Holländer —, Volks- und volkstümliche Lieder, wobei auch einige Weisen zum Gedächtnis Koschats erklangen, und den Abend abschließend und geschickt zum Tanze hinüberleitend, Wohlgemuths Frühlingswalzer, das Ganze eingeleitet und verbunden mit den instrumentalen Vorträgen des trefflichen Kapellmeisters Arno Fix, der mit seinem wohlgeschulten Orchester getrost an die Meistersingerouvertüre herantreten durfte und zur Wiedergabe zweier Sätze des Bruchschen G moll-Konzertes seinen tüchtigen Konzertmeister Hofmann herausgreifen konnte. (Leider zeigten sich die akustischen Nachteile des Musizierens

im Freien, was sehr einleuchtend ist, hier am meisten.) Es genügt im übrigen mitzuteilen, daß die Sänger unter ihrem Chormeister G. Wohlgemuth tüchtig auf dem Posten waren und daß sie nicht nur technisch ihre Aufgaben restlos lösten, sondern auch Wärme und Miterleben bekundeten. Es war deshalb selbstverständlich, daß ein paar Stücke wiederholt werden mußten.

Mit einer manches, wenn nicht sogar vieles verheißenden jugendlichen Pianistin wurden wir im Konzertsaal der Musikverleger auf der Bugra bekannt gemacht. Flora Günzburg scheint alle Anlagen zu einer trefflichen Pianistin zu besitzen –, freilich aber vorläufig nur erst alle Anlagen, noch nicht alle Fertigkeiten sowohl in geistiger wie in technischer Hinsicht; denn noch kommt sie bei der Ausdeutung ihrer Stücke nicht hinaus über eine mittlere Gefühlslinie — trotz ihrem schon tüchtigen Kraftspiel — und noch fehlt ihr der letzte technische Glanz und Schliff. Doch das läßt sich bei ihren wirklich schönen Anlagen alles noch lernen, und gegenwärtig vermochte man sich schon über vieles andere zu freuen, als da war eine gute natürliche Auffassung, liebevolle Hingabe an die mild getönten Seiten ihrer Vortragswerke, verständige agogische Ausdrucksfähigkeit, klare Hervorhebung von Mittelstimmen u. a. Von Neueren brachte sie zwei moderne russische Romantiker mit: Rachmaninoff und Bortkiewicz, deren Werke (Préludes in Gdur und Esmoll und Emoll-Etude) durchweg wertvolle Erzeugnisse der Klavierliteratur zu nennen waren. Dr. Max Unger

Noten am Rande

Vom Allgemeinen Deutschen Kommersbuch. Die Herausgabe der 100. Auflage des Allgemeinen Deutschen Kommersbuches hat die Verlagshandlung (M. Schauenburg, Lahr) veranlaßt, eine besondere Geschenkausgabe (nicht, wie wir vermuteten, Sonderdruck der ersten Auflage) herzustellen. Von diesem Sonderdruck wurden 1000 in der Maschine numerierte Exemplare angefertigt.

„Parsifal" auf deutschen Bühnen. Die Berliner Illustrierte Theater-Woche bringt eine interessante Aufstellung über die Aufführungen des „Parsifal" in der letzten Spielzeit. Danach erreichte das Werk in Berlin 48 Aufführungen, in Charlottenburg 45, Köln 28, Barmen 24, Frankfurt a. M. 16, Leipzig 15, Dresden 15, Chemnitz 14, Kiel 14, Halle a. S. 13, Hamburg 12, Wiesbaden 12, Stettin 11, Freiburg (Baden) 10, Straßburg 9, Hannover 8, Kassel 7, Nürnberg 6, Weimar 6, Augsburg 5, Posen 4 und in München 4 Aufführungen. An der Wiener Hofoper wurde „Parsifal" 27 mal aufgeführt, an der Wiener Volksoper 35 mal, in Prag 9 mal und in Brünn 6 mal. Das Chemnitzer und das Augsburger Stadttheater werden „Parsifal" in der nächsten Spielzeit nicht mehr aufführen, Lübeck, Regensburg, Münster, Elberfeld, Görlitz, Karlsruhe, Kolmar, Neustrelitz und Altenburg wollen das Werk überhaupt nicht herausbringen. Dagegen werden die Hoftheater in Mannheim und in Braunschweig und das Stadttheater in Magdeburg das Weihefestspiel im kommenden Spieljahr zum erstenmal geben. Noch nicht gegeben wurde ferner „Parsifal" — soweit Theater mit Oper in Betracht kommen — in Essen, Saarbrücken, Kissingen, Erfurt, Aachen, Düsseldorf, Darmstadt, Koburg, Gotha und Mülhausen, während das Hoftheater in Dessau wenigstens den ersten und den dritten Aufzug des Werkes in Konzertform zweimal aufführte.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Auch im nächsten Jahre sollen hier wieder Festspiele in Bayreuth stattfinden. Mit dem bisherigen Brauche, außer dem Ring und Parsifal nur ein Werk aufzuführen, soll gebrochen werden. Man will den Holländer und die Meistersinger geben.

Berlin. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer ist mit ihrer Klage gegen 31 Musikalienverleger am 14. Juli vor dem Landgericht I in Berlin kostenpflichtig abgewiesen worden. Der Rücktritt der Musikalienverleger von dem Vertrage mit der Genossenschaft besteht somit zu Recht.

Dresden. Das Königliche Konservatorium für Musik war, wie wir dem soeben erschienenen Bericht über das Studienjahr 1913/14 entnehmen, von 295 Vollschülern, 117 Hospitanten und 51 Übungsschülern der Abteilung Musiklehrerbildung, im ganzen also von 463 Schülern besucht. Unter den Schülern befanden sich 141 Dresdner, 117 aus dem übrigen Sachsen, 72 Preußen, 32 Österreicher, 18 Engländer und 24 Russen. Als wichtigstes Ereignis in dem abgelaufenen Studienjahr darf die Einführung der neuen Anstaltsverfassung gelten, die u. a. die Einsetzung eines Staatskommissars und eine Erweiterung der Rechte der Lehrer gebracht hat. Gestorben sind der Theorielehrer Prof. Braunroth und der Violinlehrer Edmund Kayser. Neu eingetreten ist Hofkonzertmeister Paul Wille als Violinlehrer, ausgetreten Kammermusikus Schilling (Violoncello). Aufführungen fanden 65 statt. Dem Bericht voran geht ein Aufsatz von Ernst Paul über Adolf Henselt, eine Gedenkrede zum 100. Geburtstage des bekannten Klavierkomponisten.

Königsberg i. Pr. Paul Frommer, der 15 Jahre lang Kapellmeister des Königsberger Stadttheaters war, ist 47 Jahre alt gestorben.

Lausanne. Das in Heft 29 unter Neuchâtel besprochene Requiem von Paul Brenner ist im Verlage von Foetisch frères (Klavierauszug 6 Fr.) erschienen.

Linz. Ein Denkmal für Anton Bruckner soll hier auf Anregung des Linzer Musikvereins errichtet werden.

London. Kienzls Oper „Kuhreigen" ist kürzlich als Eröffnungsvorstellung der englischen Opernspielzeit im Prince of Wales-Theater zum ersten Male in London in Szene gegangen und erzielte beim Publikum einen freundlichen Erfolg. Bei der Übersetzung in die englische Sprache wurde das Werk in „Totentanz" umgetauft.

Lüttich. Ein Ausschuß mit dem belgischen Kunstminister an der Spitze will dem 1890 in Paris verstorbenen Komponisten César Franck in seiner Vaterstadt Lüttich ein würdiges Denkmal errichten.

Mannheim. Der Direktor der Hochschule für Musik in Mannheim Karl Zuschneid erhielt den Titel Professor.

Paris. Die Herausgabe einer großen Sammlung musikalischer Theoretiker des Mittelalters ist in Paris auf dem Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft beschlossen worden. Zur Unterstützung sollen außer der französischen auch die anderen Regierungen aufgefordert werden. Ferner wurde beschlossen, einen internationalen Ausschuß zu bilden, durch den alle Untersuchungen über die Musik primitiver Völker zentralisiert werden sollen.

— Zwischen dem neuen Direktor der Großen Oper, Rouché, und dem Orchester der Oper ist ein Streit ausgebrochen, weil Rouché verlangt, daß das Orchester ihm ständig zur Verfügung stehen soll und nicht, wie bisher, für Proben nur dreimal in der Woche. Die Musiker sträuben sich dagegen. Sie erklären, daß sie die Einkünfte vom Unterricht nicht entbehren können. Das Anfangsgehalt eines Orchestermitgliedes der Großen Oper beträgt 180 Frank monatlich, das Höchstgehalt 3950 Frank im Jahre. Dieses Höchstgehalt beziehen aber nur 15 oder 16 Mitglieder des Orchesters. Die Musiker fordern eine Gehaltserhöhung von 21 Frank monatlich für 46 Solisten, von 17 Frank monatlich für 54 Hilfssolisten und eine weitere Gehaltserhöhung für die anderen Mitglieder; ebenso verlangen sie die Herabsetzung der nach den bisherigen Bestimmungen 40 unbezahlten Proben auf 20. Rouché erklärte jedoch, er habe 200 Musiker zur Verfügung, die bereit seien, sofort in das Orchester der Großen Oper einzutreten, falls die gegenwärtigen Mitglieder seine Bedingungen nicht annehmen wollten. Man erwartet, daß der Minister der schönen Künste vermitteln wird.

Salzbrunn. Am 8. Juli brachte Musikdirektor Max Kaden im vierten Sinfoniekonzerte Philipp Rüfers Fdur-Sinfonie zur Aufführung. Kritik wie Publikum nahmen das Werk, das wohlvorbereitet und vollendet gespielt wurde, mit großer Begeisterung auf.

Das nächste Heft erscheint am 6. August; Inserate müssen spätestens Montag, den 3. August, eintreffen.





Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke,

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 31/32

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 6. Aug. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Schule und Musik

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Es ist leider immer noch so, wie vor kurzem ein bekannter Kritiker zur Einleitung eines Aufsatzes über „Neue Wagner-Literatur" schrieb: „In Schulen, wo die Musiker sonst grundsätzlich nicht zum geistigen Besitzstand der Nation gerechnet werden" . . . Ja es fällt dem Lehrer schwer ihm recht geben zu müssen. Ein Laie, der außerhalb des Schulbetriebes steht, begreift schon kaum die Tatsache, daß es so sein könnte. Leute, die seit einer Generation die Schulbank hinter sich haben, meinen — mit ihrem Laienverstand —, es sei längst eine Reform des Musikunterrichts durchgeführt, ähnlich den Bestrebungen, die zu einer gründlichen Auffrischung der Lernmethode für Fremdsprachen in jahrzehntelangen Kämpfen führten. Von musikpädagogischer Seite ist aber bis heute nichts veröffentlicht worden, was wie ein Programm aussähe und sich auf neue, den Bedürfnissen der modernmusikalischen Kultur entsprechende Richtlinien festgelegt hätte. So könnte alles beim alten geblieben sein und der Unterricht nach wie vor in den ausgefahrenen Bahnen erteilt werden, wenn nicht zum Glück die Mehrzahl der Pädagogen sich der stiefmütterlichen Behandlung des Musikunterrichts in den Schulen angenommen und diesen wenigstens in der Volksschule auf eine ansehnliche Höhe gebracht hätten.

Schlimm steht die Frage immer noch bei den Mittelschulen; es ist kaum versucht worden, eine erlösende Antwort zu finden zu den Bedenken, die sich von Jahr zu Jahr gegen das bisher geübte System häufen. Was Philologen, Naturwissenschaftlern und Mathematikern recht ist, soll endlich auch dem Zweig der Erziehung zugute kommen, der stets auf allen Seiten beschnitten, aber dennoch eminent wichtig für ein Volk ist, das die Musik so intensiv betreiben und zu einem Erlebnis gestalten möchte wie gerade das deutsche.

Von Georg Christoph Lichtenberg stammt dieser Aphorismus: „Es ist in der Tat ein sehr blindes und unsern aufgeklärten Zeiten sehr unanständiges Vorurteil, daß wir die Geographie und die römische Historie eher lernen als die Physiologie und Anatomie, ja die heidnische Fabellehre eher als diese für Menschen beinahe so unentbehrliche Wissenschaft, daß sie nächst der Religion sollte getrieben werden". Man kann den Satz fast wörtlich wiederholen, um das groteske Bild in ein paar Strichen zu zeichnen, das die deutsche Mittelschule heute an musikalischen Kenntnissen ihren Schülern mitgibt. Nämlich so gut wie nichts. Wer persönlich Gelegenheit hat, den Gesangunterricht, in dem leider auch die viel wichtigeren Stoffgebiete der Musikgeschichte und Musikästhetik notdürftig Unterschlupf finden müssen, zu beobachten, wird gar bald zu dieser trostlosen Erkenntnis kommen müssen, daß für die musikalische Erziehung ein Minimum geleistet wird, trotzdem in den Lehrplänen meist 2 Stunden Gesangunterricht zur Verfügung stehen. Es ist wohl berechtigt, der zugemessenen Zeit ein recht nachdenkliches „Trotzdem" anzuhängen und daran zu erinnern, daß viel kostbare Kraft an Aufgaben verschwendet wird, die niemals den Mittel- und Kernpunkt eines gesunden Gesangunterrichts sein können. Denn im großen und ganzen beschränkt sich da die fachliche Arbeit auf ein ad hoc zu Aufführungszwecken zusammengestelltes Programm, zu Kaiser- und Landesfürstenfeiern, zum Schlußakt. Darüber hinaus geschieht nichts. Bei solcher Einteilung des Wirkungsfeldes reicht die knappe zweistündige (in Oberklassen oft nur einstündige) Wochenzeit wirklich nur mit bestem Willen zu nichts anderem, stellen nicht etwa auch außer der üblichen Stunde die Schüler dem Lehrer sich freiwillig zur Verfügung.

Wenn von Tertial zu Tertial nur an den armseligen drei- und vierstimmigen Chören einer Schulfeier gepaukt wird, das weite Feld der produktiven Einführung in die Tonwelt aber brach liegt, kann es nicht wundernehmen, daß sich selbst in Schülerkreisen Stimmen regen, die sich gegen dieses ewig gleiche Schema und den einseitig stumpfen Betrieb auflehnen. Solche Zeugnisse und Äußerungen des Unwillens, denen man in jeder Anstalt fast begegnen kann, sind leider den Behörden noch nicht scharf genug, um auf den Krebsschaden, ja auf den Unfug aufmerksam zu machen, der mit dem jetzigen oberflächlichen Arbeiten angerichtet wird. Nur nebenher seien die vielen Klagen erwähnt, die aus körperlichen Nachteilen des Gesangunterrichts resultieren. Vorwürfe solcher Art: „Man hat mir in der Schule meine Stimme ruiniert", „Seit der Notendrescherei auf der Schule ist mir alle Lust an der Musik vergangen" usf. richten weniger unvernünftige Lehrer oder solche, die überhaupt keine Kenntnis von Musik haben, Gesangunterricht aber erteilen müssen, als das ganze schlimme System.

Die Schuld an den geschilderten Mißständen trifft allerdings nicht allein die Schule, sie

wurzelt tiefer und sogar an Stellen, wo man sie gar nicht vermuten sollte, nämlich im Betrieb der Hochschulen der Musik selbst, im Schoße der Konservatorien. Die enge Beziehung von Mittelschule und rein musikalischer Erziehungsanstalt ist vielleicht nicht sofort klar. Doch bedarf es nur eines Hinweises auf ihr Ziel, um zu der gewünschten Parallele zu kommen. Die Mittelschule strebt für ihre Abiturienten eine gründliche Allgemeinbildung an, ein gediegener Kursus auf einem Konservatorium oder einer Musikhochschule soll neben der fachlichen Ausbildung wohl auch einen universalen Überblick auf das gesamte Gebiet alles in der Musik Wissenswerten mitgeben. Erreichen beide ihr Ziel? Wir kennen die tüchtigen Musiker zu genau, die eine beneidenswerte Unkenntnis in allen ihrem speziellen Fach nicht angehörenden Fragen an den Tag legen, um für die Konservatorien mit einem glatten „Nein" zu antworten. Und kann man von einer Allgemeinbildung der Mittelschule sprechen, wenn sie ihre Schüler vollkommen ungebildet entläßt auf einem kulturellen Gebiet, das heute mindestens die gleiche Bedeutung wie Literatur und jede Fremdsprache und jede Kenntnis in Naturwissenschaft und Mathematik besitzt, freilich den einen großen Nachteil hat, nicht sofort handwerksmäßig sich in den Dienst des Alltags und Broterwerbs stellen zu lassen?

Von den idealen Gütern, die man der Menschheit nicht rauben dürfe, ist heute wieder mehr denn je die Rede, wir leben zudem im Zeitalter der Volkskonzerte. Haben diese überhaupt einen Sinn, wenn ihre ideale Zweckbestimmung weggenommen wird? Wollen wir nicht besser auch dieses gar nicht erst anfangen, wenn das Ziel hinausgeschoben und ihre Wirkung auf die Jugend illusorisch wird? Denen, die das volkstümliche Unternehmen ins Leben riefen, schwebte wohl der Gedanke vor: die Massen sollen der guten Musik wiedergewonnen werden, sie sollen die Musik begreifen lernen und sich dafür begeistern können. „Populäre" Vortragsstücke sollen zunächst durch ihre leichte Verständlichkeit das Interesse wachrufen und fördern. Was nun aber weiter? Ist damit der kulturellen Förderung Genüge getan? Wer will das Angefangene vertiefen und ausbauen? Die Masse ist träge und aus ihr selbst geschieht folglich nichts. Wer soll also belehren und über schwierigere Werke dozieren? Man denke sich an einem Volkssinfonieabend einen Vortragenden. Macht der die Stimmung oder kann er sie auch nur vorbereiten? Ich glaube zuversichtlich, daß hier die Stelle ist, wo die Schule — auch der sogenannten Gebildeten — einsetzen muß. Gewisse Dinge können ohne Vorbereitung niemals fruchtbar werden. Eine gründliche allseitige Belehrung erledigt sich nicht in einer halben Stunde. Dieses Amt gehört der Schule, nochmals sei es wiederholt: denn bis heute hat die modernste Schule in diesem Punkte vollkommen versagt.

Es handelt sich hierbei nicht darum, das Gehirn der jungen Schüler und Schülerinnen mit neuem Wissensballast zu beladen und unnötigem Gedächtniskram vollzupfropfen. Eine einfache Frage gibt den Weg an, auf dem bis heute leider unzählige Unterlassungssünden buchstäblich kultiviert werden. Wann werden Volksschüler, wo können Besucher einer höheren Lehranstalt etwas von der Bedeutung Beethovens, Mozarts erfahren? Wer hört auf der Schule einiges aus dem Leben und den Werken R. Wagners, wer ist nicht von Jugend an daran gewöhnt, dessen Namen als ärgst mißbrauchtes Schlagwort zu übernehmen? Sicherlich soll die Schule so wenig wie ein Konservatorium Kunstdilettanten großzüchten. Keine Halbheit, eine Ganzheit soll ihr Ziel sein. Deshalb ist sie berufen, im Keim das seichte Geschwätz über alles, was Musik und Kunstgeschichte (denn auf diesem Gebiete sieht es auch nicht viel besser aus) angeht, zu ersticken. Jede Gefahr liegt sogar fern, wenn sie darauf hinarbeitet, daß die frivole Arroganz in Kunstdingen mehr und mehr schwindet, wenn sie mithilft, daß von Jugend an auf eine gründliche Kenntnis der Probleme hingearbeitet wird, daß — statt sie bequemerweise totzuschweigen — der unbedingte Ernst jeder Kunstübung schon dem Kinde anerzogen wird. Gelingt es der Schule, über Schiller und Goethe eine hinreichende Popularität zu verbreiten, die sich meistens auf wirkliche Vertrautheit gründet, so müßte sie es auch fertigbringen, von Beethoven und Mozart mindestens einen Begriff ihres Heroentums unter den größten Deutschen zu geben. Und hat nicht Wagner ein Anrecht, seiner Schriften wegen auf der Schule systematisch behandelt zu werden, eine Forderung, die übrigens von pädagogisch hoch zu schätzender Seite schon längst erhoben wurde?

Was alles noch geschehen muß, das ist leider die einzige Formel, in der bisher die Sachlage hie und da diskutiert wurde. Von einer allgemeinen praktischen Durchführung sind wir noch so weit entfernt, daß nicht einmal viele Schulmänner von dem bloßen Gedanken durchdrungen scheinen, es müsse hier eine grundsätzliche Änderung geschehen.

Unter den Notizen und Randbemerkungen, die zu unserem Thema vereinzelt in Zeitschriften und Zeitungen auftauchen, empfiehlt sich eine kurze, aber klare Äußerung Dr. Eugen Schmitz' (München) im Novemberheft des „Hochland", S. 253 ff., weil sie nüchtern genug ist, einen Notbehelf in diesen Dingen vorzuschlagen, solange noch kein gangbarer Weg zu einer ganz neuen Methode führt.

Einleitend beklagt der Privatdozent die der Musik gegenüber an Mittelschulen geübte Einseitigkeit, die sich nicht mit diesem hochwichtigen Kulturfaktor vertrage. Seine Idee beschränkt sich dann auf die tatsächliche Besserung: im Lehrplan zunächst nur zu erstreben, „daß musikgeschichtliche Erörterungen da Eingang finden, wo der allgemeine Lehrplan Gelegenheit dazu bietet, also vornehmlich beim Religionsunterricht, in den Literatur- und namentlich in den Geschichtsstunden".

Die Ausführung ist sehr geschickt und in der Theorie annehmbar zu Ende gedacht. Der katholische Religionslehrer muß bei liturgischen Fragen vom gregorianischen Choral, beim tridentinischen Konzil von Palestrina sprechen, der protestantische Geistliche muß Luthers Wirken für ein volkstümliches Kirchenlied erwähnen. Der Literarhistoriker wird bei den Minne- und Meistersingern z. B. die musikalische Seite dieser Kunst besonders behandeln und dabei auf die Gesetze der Rhythmik im einzelnen abheben. In der Literatur ergeben sich dann leicht weitere Parallelen zu Lied und Oper.

Die Beziehungen der Musik zur Literatur sind im 17. Jahrhundert die denkbar engsten. Aber getrennte Gebiete bleiben beide auch nicht im 18., noch weniger im 19. Jahrhundert. Die Literaturstunde gibt demnach genug Anlaß, auch auf musikgeschichtliche Fragen abzuschweifen oder richtiger diese in den Kreis

der Betrachtung der Vollständigkeit halber einzubeziehen.[1])

Wie die ‚Geschichte' sich freilich mit musikhistorischer Arbeit abgeben soll, wird mir aus E. Schmitz' Andeutungen nicht ganz klar, es müßte denn in den der allgemeinen Kulturgeschichte gewidmeten Stunden geschehen, die so selten und sparsam zur Verfügung stehen, daß kaum Zeit übrig bleiben dürfte, auch nur oberflächlich ein paar Namen zu nennen.

Eine Kritik des Standpunktes, den hier Schmitz vertritt und der freilich noch überall der Erfüllung harrt, ergibt sich von selbst, so aufmerksam auch die Hilfskräfte herbeigeholt sind, die den Musikunterricht in der Schule wenigstens in grobem Zusammenhang stützen sollen. Es dürfte nicht leicht sein, auch unter Lehrern wie Geistlichen die allgemeine musikalische Durchbildung anzutreffen, daß sie die Sache fördernd mit ihren Schülern davon sprechen könnten.[2]) Das Wort vom „toten" Buchstaben dürfte nirgends so gefährlich sein wie hier. Da auch keiner der Unterrichtenden den Umfang der Arbeit des Kollegen (der deutsche Lehrer die des Geistlichen und Historikers z. B.) genau kennt, die sich nach dieser Richtung hin erstrecken soll, sind Wiederholungen unvermeidlich, Lücken entstehen, Wichtiges bleibt wohl mitunter ganz unerwähnt, in jedem Fall ist's Stück- und Flickwerk, was auf diese Art geleistet würde, von einem moralischen Gewinn für den Lernenden müßte größtenteils abgesehen werden. Meine reservatio dem dankenswerten Vorschlag E. Schmitz' gegenüber gründet sich auch auf die pädagogische Erfahrung, daß eine Arbeit, die nicht als Ganzes systematisch betrieben werden kann, leicht als Gedächtniskram aufgefaßt wird und mit mehr oder minder großer Teilnahmslosigkeit zu kämpfen hat, jedenfalls den Durchschnittsbegabten gar nichts gibt. Es heißt den Ausführungen Schmitz' nicht zuviel Ehre antun, wenn man sie eingehend und bis zur letzten Konsequenz im Schulzimmer prüft, aber gerade dort scheinen sie mir zu versagen, weil ihnen jede Selbstbestimmung entzogen ist. Und was in der Schule nicht nur vom Zufall, sondern auch von einem glücklichen Zusammentreffen und Zusammenarbeiten so verschiedener Faktoren abhängig gemacht wird, kann nie fruchtbar werden in dem Sinne, daß das Geschaffene, d. h. das erreichte Resultat alle diejenigen, die sich um der Sache willen Mühe gaben, befriedigt.

Die Prämissen, von denen aus E. Schmitz ein bißchen reorganisieren, dem arg verstopften Strom musikalischer Belehrung wenigstens ein paar neue Ventile in den Schulsälen öffnen will, sind nicht richtig oder doch nur, wie ich schon erwähnte, für ein Übergangsstadium brauchbar, bis sie eben durch bessere abgelöst werden. Mit meiner Auffassung des neu einzurichtenden Musikunterrichts decken sie sich nur in dem einen Punkt, insofern auch ihnen die Gesangstunde nicht der rechte Ort dünkt, wo allein das Musikfach an einer Schule untergebracht werden darf. Auch die Zeichenstunde z. B. ist an allen Anstalten nicht die einzige Stätte, in der Kunstunterricht und Kunstgeschichte betrieben wird, ebensowenig soll und kann sich die „Musik" mit ein oder zwei Wochenstunden begnügen, die zudem einem zpeziellen Gebiet, nämlich dem Gesang, reserviert sind. Will ich damit rechnen, daß meine folgende Lösung des Problems von allen interessierten Kreisen verstanden werde, so erinnere ich zweckdienlich zunächst an einige feststehende Tatsachen. Das Altertum hat durch Plato der Musik einen ersten Platz in der Erziehung zuerkannt, da „Rhythmus und Harmonie" am kräftigsten die Seele packen. Die psychologische Bedeutung der Musik hat dann am besten die Institution der katholischen Kirche im Mittelalter ausgenützt. Man braucht nur darauf zu verweisen, wie zäh sie auch heute noch an dem Kirchengesang festhält, allerdings die Allgemeinheit von dessen praktischer Ausübung ausschließt, um das eminent Erzieherische und Fesselnde zugleich auch an dieser strengen Form zu entdecken. Leben wir weiterhin nicht in einer Zeit, die uns Jacques Dalcrozes Lehre vom Rhythmus brachte, eine neue Verkündigung der Kunst, eine feste und sichere Grundlage für jede elementare Musikerziehung, die nachgerade verlangen darf, als pädagogisches Hilfsmittel für den Unterricht herangezogen zu werden. Sie dünkt mir in der praktischen Einführung schon durch das Eine äußerst wertvoll, weil sie Geist und Körper schult, also bei Knaben wie Mädchen einer einseitigen seelischen Überbürdung vorbeugt und doch nicht nur „Sport" ist, gegen dessen Überhandnehmen und ermüdende Symptome schon häufig geklagt wird. Zu vergessen ist nicht, daß der häuslichen musikalischen Erziehung, auf die unsere Schulverwaltungen die Unzufriedenen noch immer vertrösten konnten, ein schwerer Stoß versetzt worden ist, von dem sie sich kaum von selbst erholen dürfte, durch das Grammophon und die andern üblen mechanischen Reklameinstrumente. Ich will nicht abstreiten, daß der Kenner und der Wissende daran gewiß auch Freude haben kann; für Kinder sind sie samt und sonders Gift, zumal nun auch bis in die obersten Gesellschaftsschichten hinein die Kammermusik aufgehört hat, eine Stätte des reinen edlen Genusses und der gediegenen klaren Einfühlung in das Reich der Klassiker zu sein. Das Kind wie der Erwachsene sind somit, wollen sie trotzdem einen akustischen Reiz empfangen, den stärksten fremden, d. h. unmusikalischen Einflüssen ausgeliefert, durch die es schwer hält, ohne jede Stütze zum Wesen der reinen Kunst durchzudringen. Und Volks-

---

[1]) Dem fremdsprachlichen Unterricht ist ja schon jetzt ein bißchen Musikstudium vorbehalten. Zumal in den Unterklassen pflegt man aus phonetischen Gründen und zum Zweck sprachlicher Einübung französische und englische Volkslieder zu singen. Ein Weiterbauen auf dieser wichtigen Grundlage, die aus der ureigensten Quelle des fremden Idioms schöpft, könnte in Oberklassen zweckdienlich zu einer Kenntnis der von uns verschiedenen Wesensart in dem ganz andern Charakter ihrer National- und Kunstmusik erweitert werden. Auch die Geographiestunden sind noch nicht in dieser Beziehung ausgenützt. In ihnen wäre genügend Platz, von der Musik der primitiven Völker zu reden und bei der Durchnahme der europäischen Staaten und Städte auf ihre musikhistorische Bedeutung hinzuweisen.

[2]) Schmitz will diesem Mangel, der seinen Darlegungen offensichtlich anhaftet, schon auf der Universität abhelfen. Er meint: seitdem die Musikwissenschaft unter die akademischen Lehrfächer aufgenommen ist, „wäre es sicher in jeder Hinsicht sehr vorteilhaft, wenn in den philologischen Studienplan künftighin eine kurze, allgemein orientierende musikgeschichtliche Vorlesung offizielle Aufnahme fände".

Gewiß, aber genügt diese dann, den Lehrer mit allem Wissenswerten des neuen Gebietes auszurüsten, zu dem er vielleicht innerlich keine Neigung verspürt? Und kann es erwünscht sein, von sämtlichen Germanisten und Historikern musikalische Kenntnisse zu verlangen, die sie als Lehrende über den Laienstandpunkt stellen? Kann man es im Ernstfalle verantworten, eine „freie" Kunst in Form eines zum Staatsexamen notwendigen Anhängsels in ein Pflichtfach einzuspannen?

sinfoniekonzerte und alle Belehrungen, die zu spät kommen, sind letzten Endes — wollen wir uns doch darüber keiner Täuschung hingeben — ein Notbehelf und das Eingeständnis, daß hier für die Jugend etwas versäumt worden ist.

Man kann mir immer noch entgegenhalten, die Schule sei nicht zu Sonderzwecken und zu Experimenten da. Gewiß wahrt sie auch mit vollem Recht einen streng konservativen Zug gegen alle anstürmenden Neuerer wenigstens. Aber sogut man zur Errichtung von biologischen und chemischen Laboratorien geschritten ist und der modernen Naturwissenschaft ein weites Feld eingeräumt hat, ebenso trefflich und berechtigt ist der Wunsch, nun auch der künstlerischen und ästhetischen Erziehung den nötigen Wirkungskreis zu geben, es wäre dies vielleicht ein gesundes Gegengewicht gegenüber einer Neigung zu einer materialistischen und naturalistischen Weltauffassung. Es soll hier das Wort nicht einer einseitigen Bevorzugung des einen auf Kosten des andern geredet werden, aber ein idealer Ausgleich soll geschaffen werden. Ich betone ausdrücklich, daß nach meinem Dafürhalten die Schule nur das Pfand pflegen und fördern soll, das jeder Schüler mitbringt: in unserer Frage also seine Stimme und seinen Verstand, sofern er für akustische Empfindungen zugänglich ist. Etwa eine manuelle Ausbildung zu betreiben liegt nicht in meinem Programm. Im Gegenteil richtet sich unsere Bestrebung gegen den gewissenlosen Dilettantismus, der heute auf unsicherster Grundlage großgezüchtet und noch obendrein durch die oberflächliche Behandlung dieser ernsten Dinge in der Schule kultiviert wird. Auch nicht die Frage des Talentes entscheidet. In höherem Maße denke ich mir die Aufgabe etwa so gelöst, wie es heute schon die Wandervogelbewegung für das Volkslied getan hat. Der Sinn für die schlichten Volksweisen ist wieder geweckt und sehr rege, und nur die unsolide musikalische Grundlage verschuldet es meist, wenn hie und da das Volkstümliche und Bodenständige der ganzen Bewegung in Affektiertheit ausartet und zu einer harmlosen sportlichen Belustigung wird.

Die Frage: „Was hat der Staat bisher für die Musik getan?“ stelle ich nicht ohne Absicht an diesen Punkt der Erörterung, der nun zu meiner Auseinandersetzung über die Lösbarkeit des Problems überleitet. Ein bißchen das Gewissen wachzurütteln dürfte nicht unangebracht sein — denn die enorme Menge der Fehler kann niemand stillschweigend übergehen, um so mehr nicht, da relativ an Volksschulen der Gesangsunterricht weit höher steht und besseren Erfolg erzielt als an unseren Mittelschulen. Dieser Abstand, der sich auch dem oberflächlichen Auge geltend macht, zeigt zugleich, daß die Ursache des Übels nicht so sehr in einem zu sparsamen Ausgabenetat liegt, dem im Budget durch die Anforderung mehrerer neuer Gesanglehrerstellen sofort abgeholfen werden könnte, als in einer falschen Verwendung der vorhandenen Mittel, so daß sie ihrem ureigensten Zweck entzogen werden. Ich meine, es ist künftig unumgänglich nötig, den Musikunterricht von der Unterweisung im Chorsingen zu trennen, ja es ist falsch und schädlich, die beiden noch weiter in einen Topf zu werfen. Denn der Gesang ist nur der Zweig einer Disziplin, der sich heute kein Kulturmensch entziehen kann. Der Unterschied von musikalisch und unmusikalisch Veranlagten hört da auf. Ebensowenig läßt die Schule ja eine Antithese von poetisch empfänglichen und für Dichtwerke unbegabten Schülern zu. In den Fremdsprachen, in der Mathematik usf. gilt das gleiche. Die Voraussetzung, Musik sei ein Sondergebiet, hat heute keine Zugkraft mehr, wo jeder Tag uns lehrt, daß alle in musikalischen Fragen gerne mitreden möchten, es leider aber nur bedingt können, weil ihnen Kenntnisse fehlen. Und wenn es dann Millionen von Menschen gibt, die in der Musik eben nur eine Unterhaltung und einen äußerlichen Reiz des Ohres sehen, so dankt diese schädigende Allerweltsmeinung wiederum der fehlerhaften oder besser lückenhaften Organisation der Schule ihre Verbreitung. Der praktische Niederschlag sind endlich auch die Konzertflucht und auf der andern Seite die Sensationslust, die freilich mit wahrer Kunst noch nie etwas zu schaffen gehabt hat, aber doch unermeßliche Kulturwerte vergeudet. Daß diese nicht spurlos verloren gehen und daß bald eine Gesundung eintritt, deshalb schon sollte die Schule, die Volksschule mit einbegriffen, dafür sorgen, daß der gesamten Jugend anerzogen und deutlich wird, welche Werte die Musik bietet.

Es ist heute ein beliebtes Mittel, Kinder von Gesangsunterricht dispensieren zu lassen. Man kann dies fragwürdige Experiment — der Hausarzt hat ja stets eine hilfreiche Hand, ein allgemeines Attest auszustellen oder ein viel- (d. h. nichts Positives aus-) sagendes Zeugnis niederzuschreiben — den Eltern so lange nicht übel nehmen, als sie sehen, daß im Gesangsunterricht die kostbare Zeit an Aufgaben verwendet wird, die rein nichts bedeuten. Der Unterricht unterbleibt ja auch vollständig in der Pubertätszeit! Die Logik braucht nur einen kleinen Schritt weiter auf diesem Weg zu machen, dann stehen wir vor der traurigen, leider alltäglichen Tatsache, daß es unter der Würde eines gebildeten Hauses ist, den Sohn oder die Tochter überhaupt noch zum Gesangsunterricht herzugeben, der „höhere“ Schüler findet es bequemer, statt sich dort zu langweilen, durch die Straßen zu gehen. Man halte einmal unter den Abiturienten der höheren Schulen Umfrage, was sie nun eigentlich während der 9 Jahre Gesangsunterricht gelernt haben und mit welchen Empfindungen sie diese Stunden verlassen. Ich glaube, die Antwort würde erschreckend dürftig ausfallen und kaum ausreichen, den Übungen im Chorsingen noch irgendwelche praktische Bedeutung zuzuweisen. Schlimmer wäre allerdings eine Enquête der Erfahrungen, die die unterrichtenden Lehrer zumal in Oberklassen gesammelt haben, wo sich Klagen über Mißmut, gegenseitige Verstimmung, stille Opposition von seiten der Schüler, über schlechtes, unbrauchbares Stimmenmaterial nur so häufen. Da hilft kein Verbessern, kein sachtes Ummodeln mehr. Eine Änderung von Grund aus ist nötig. Ein nach pädagogischen Gesichtspunkten ausgearbeitetes System und eine großzügige Methode müssen geschaffen werden, die die ausgefahrene Bahn möglichst ganz meiden. Denn eine einigermaßen achtenswerte Tradition — von Ausnahmen selbstverständlich abgesehen — kann ein Unterricht nicht haben, der zu so krassen Resultaten führt. Beschämend ist es ja, daß trotzdem diese Unzulänglichkeiten bekannt geworden sind, viele darüber noch die Achseln zucken und damit einen Kulturfaktor auf die Seite schieben, der überreif und im germanischen Charakter so fest und ernst eingewurzelt ist. Es waren ja anscheinend auch Behörden und selbst Ministerien der Ansicht, eine energische musikalische Erziehung könne nur ungesund sein und nichts anderes als eine übertriebene Sucht, sich musikalisch zu produzieren, bewirken. Einen

zweiten Grund für ihre zurückhaltende Stellung kann ich nicht angeben und annehmen, um so eher doch alle miterleben mußten, welch gewaltigen Aufschwung die Musikwissenschaft und die Musik als ausübende Kunst in den letzten Dezennien durchgemacht haben. Da ist es wirklich nicht mehr am Platze, an einer so bedeutend sich äußernden Kulturerscheinung achtlos vorüberzugehen. Die Theorie wächst aus der Praxis! Danach bemühe sich die Schule vernünftig vorzugehen und auch der „modernen" Musik einen Boden vorzubereiten! Die Tat muß beweisen, daß die Schule nicht rückständig sich hinter einer veralteten Schablone verkriecht und nicht mehr die „Musik" das Aschenbrödel spielen läßt, das man beliebig in die dunkelste Ecke stellen oder vielleicht als Spielball gebrauchen kann, wie's der Zufall will. Ich verlange viel. Denn ich bin überzeugt, daß gründliche Arbeit geleistet werden muß, soll der angestrebten Reform ein Erfolg beschieden sein. Ich würde im Umriß ungefähr diese vierteilige Tabelle vorschlagen, die sich in zwei obligatorische und zwei fakultative Fächer teilt:

Obligatorisch ist

1. der Besuch einer ein- oder zweistündigen Musikstunde, in der Musikgeschichte und in etwas die theoretische Seite, die Erklärung und Verdeutlichung der Elementarbegriffe für musikalische Ausdrucksform betrieben wird; die Gesetze der Akustik z. B. sind auch Gegenstand dieser Stunden.

Im Anschluß an diesen Unterricht, der nicht vor der Untertertia eines bescheidenen Erfolges wegen einzusetzen hat, finden einmal in jedem Monat

2. praktische Musikstunden statt. An diesen bei besonderem Anlaß öffentlichen Aufführungen, zu denen das Schülerorchester und in geeignetem Rahmen auch Vorträge einzelner Schüler heranzuziehen sind, nehmen alle Schüler teil. Was in der theoretischen Musikstunde über die aufzuführenden Werke gesagt wurde, wird vom Musiklehrer noch einmal zu einer knappen Erläuterung mit genauer Angabe der Themen usw. am Klavier zusammengefaßt.

Fakultativ bleibt

3. die Beteiligung am Gesangsunterricht. Das Freiwillige des Singens möchte ich besonders für die Oberklassen betonen. Unter geeigneter Leitung dürfte es an keiner Anstalt schwer halten, ohne Zwang die nötigen Baß- und Tenorstimmen zusammenzubringen. Nicht die Autorität, sondern nur das Interesse an der Sache kann dem Ganzen förderlich werden. In den Unterklassen ist allerdings darauf zu halten, daß möglichst alle mitsingen. Zur Durchnahme möchte ich da vor allem Volkslieder empfehlen, dafür läßt sich vielleicht auch ein geeigneter Kanon aufstellen.
4. Die Probestunden des Schülerorchesters, auf dessen Pflege jede, auch die kleinste Anstalt[3])

[3]) In kleineren Städten sollte der Brauch eingeführt werden, aus den Schülern aller Anstalten ein gemeinsames Orchester zu bilden. Eine feste Gründung mit eigenen Statuten, die dem Ganzen nach außen hin Halt und Ansehen verleiht, liegt im Interesse der Sache, die doch für Jahrzehnte hinaus weiterbauen soll. Die Unkosten, die der Unterricht, das Notenmaterial usw. verursacht, muß die Stadt- oder Staatskasse tragen. Mit Erfolg stellten sich schon musikausübende Lehrer solchen Veranstaltungen zur Verfügung. Doch sollte ihr Hervortreten Ausnahme und nicht Regel sein. In der Wahl der Vortragsstücke ist es zweckdienlich, nicht allzuoft Rücksicht auf Wünsche der Privatunterricht erteilenden Musiklehrer zu nehmen.

Wert legen sollte, müssen den Charakter des zwanglosen Musizierens tragen; daß sie den angehenden Musikbeflissenen zur Freude und Erholung dienen, ist oberster Grundsatz. Daraus ergibt sich, daß weniger auf schwierige Leistungen und Bravourstücke Wert gelegt wird als auf ein harmonisches Zusammenarbeiten und ein bewußtes Sichunterordnen unter den Gesamtwillen.

In meiner Teilung des musikalischen Lehrplanes in obligatorische und fakultative Stunden entscheidet allein die Frage einer zweckmäßigen, nach Möglichkeit einheitlichen Organisation. Ich verkenne nicht, daß nach wie vor eine Härte übrig bleibt, will man eine Kunst überhaupt in den Dienst der Schule stellen, aber die Reibungsflächen und der ungebührliche Widerstand, dem bisher der Musikunterricht begegnete, sind darin auf ein Mindestmaß zurückgedrängt. Selbstverständlich bleibt es jedesmal Hauptaufgabe eines vernünftigen, nicht zu schroff oder übergelaunt vorgehenden Lehrers, die praktische Lösung aus der angeregten Grundform herauszuschälen. Die Schulbehörde sollte hierin weitesten Spielraum gewähren, auf keinen Fall durch beengende Vorschriften die Arbeit eines Musikers stören, der in der Schule ein Feld fruchtbarer Wirksamkeit gefunden hat.

Ob meine bisher geäußerten Gedanken über „Schule und Musik" auch von anderen gedacht oder schon öfters ausgesprochen worden sind, konnte mich nicht hindern, auf sie noch einmal im großen Zusammenhang hinzuweisen. Galt es für mich doch zunächst zu zeigen, daß die heute geübte Praxis der Lächerlichkeit preisgegeben ist, daß eine Reform der nüchternen, starren und kalten „Gesangsstunde" dringend nötig und erwünscht ist. Wir leben ja nicht mehr im 19. Jahrhundert, das uns neben den Fortschritten der Wissenschaft eine Überschätzung der Technik gebracht hat. Auch die Schule wird sich wieder daran gewöhnen müssen, die Kunst über das Wissen zu stellen. Und wenn sie uns etwas bringen soll, was sie bis zu diesem Tage noch nicht überholt hat, dann darf es nur die Überschätzung des musikalischen Fachmannes seien. Denn das folgerichtige Schlußwort meines Aufsatzes muß in der Forderung der Allgemeingültigkeit für diese programmatische Formel gipfeln:

> Nur ausübende Musiker sind die besten Lehrer. Ihre Verwendung ist deshalb für jede Schule gerade gut genug.

Einen Musiklehrer hat heute zwar jede größere Anstalt. Aber er besitzt meistens nicht das Ansehen, das seinem Berufe zukommt. Soll die Musik in der Schule einen wirklichen Aufschwung nehmen, dann muß der darin unterrichtende Lehrer den Professoren (bezw. Oberlehrern) nach Rang und Würde und Bezahlung mindestens gleichgestellt werden.[4]) Ist das einmal gesetzlich geregelt,

[4]) In dieser Forderung bin ich in Übereinstimmung mit Karl Storck, der am Ende seines Aufsatzes „Musik und höhere Schule" (jetzt abgedruckt in seinem Sammelband „Musik-Politik") verlangt, daß dem Fachmann „innerhalb des Lehrerkollegiums wie gegenüber den Schülern eine Stellung geschaffen werden muß, die in sich genau soviel Autorität besitzt wie die jedes anderen Lehrers". Im übrigen verweist die Arbeit auf Joseph Weisweilers Abhandlung: das Schulkonzert.

Wenn die Verhältnisse für die Musiklehrer heute so ungünstig gelagert sind, daß sie selbst noch um das Ansehen und die Gleichstellung ihres Standes kämpfen müssen, hat daran sicherlich der auffallende Mangel jedes Standesbewußtseins mit die Schuld. In dieser Frage dürften theoretisch durchgebildete

dann vermute ich, daß wir — nicht zum Nachteile der Schule — auch Werke schaffende Musiker für diesen Unterricht bekommen. Das Maß der Wochenstunden darf ohnehin der ungleich stärkeren Anstrengung wegen kaum die Zahl 20 überschreiten. Daneben möchte ich den Prüfungskommissionen der verschiedenen Bundesstaaten noch einen zweiten Vorschlag zur Erwägung geben. Da es unwürdig ist, das Deputat eines nicht vollbeschäftigten Musiklehrers etwa mit Schreib- und Rechenstunden zu belasten, würde es wohl angebracht sein, in die Reihe der Prüfungsfächer auch diese Kombination aufzunehmen: Deutsch und Musik. Denn was steht der Musik näher als deutsche Sprache und Literatur? Wie kann ein Musiker ungleich stärker z. B. das Wesen der Lyrik nachempfinden und dafür empfänglich machen? Es wäre für beide Fächer ein großer Vorteil, wenn ihre Behandlung in der Schule einmal unter diesen gemeinsamen Gesichtspunkt gerückt werden könnte. Die neuen Möglichkeiten des Lehrstoffes, die vorzutragen nur ein gebildeter Musiker berufen ist, würden unserer gesamten Kulturauffassung hier an ihrer entwicklungsfähigen Keimstelle den besten Gewinn bringen und der Musik endlich den festen Halt innerhalb der großen Volksgüter geben.

Selbstverständlich müssen für dieses neue Prüfungsfach ziemlich hohe Anforderungen gestellt werden und die Auswahl unter den Kandidaten soll sachlich und streng vorgenommen werden. Wer die Musik als Liebhaberei betreiben will, hat keinen Platz unter denen, die sich dieser Prüfung unterziehen. Die Reform ist nicht gemacht, wenn an Stelle schlechter Musiklehrer bessere Dilettanten das pädagogisch bedeutsame Amt versehen. Nur die Persönlichkeit, die mit ihrer Disziplin wohl vertraut ist, kann die schwere Aufgabe erfüllen, deren Lösung ihr in die Hand gegeben ist. Kein Zersplittern der Kräfte, kein Vergeuden an Zeit mehr, aber Lust und Liebe für die Musik in den Schülern zu wecken und ihnen ein vollgerüttelt Maß musikalischer Schulung mitzugeben, das ist das neue Ziel! Den Erfolg wird einzig und allein die Persönlichkeit entscheiden.



Die Wiederkehr der Virtuosen

Von Edgar Istel

Eine köstliche Altberliner Karikatur aus der Zeit, da der Großvater die Großmutter nahm, zeigt auf dem Podium einen langhaarigen Klaviervirtuosen, rings um ihn herum eine begeisterte Menge junger Damen, applaudierend, Kußhändchen oder Sträußchen werfend, mit Operngläsern guckend und — in Ohnmacht fallend, eine entzückende kleine Kulturstudie, die vielleicht für keine Zeit wieder so zutreffend wäre wie für die unsrige. Nur daß wir momentan leider keinen solch unerhörten Virtuosen zur Verfügung haben, wie der Held dieses vormärzlichen Blattes: Franz Liszt, der größte Ratten- und Frauenfänger, den wohl jemals die Musikgeschichte gesehen. Kaum eine Zeit war dem Virtuosentum günstiger als die Epoche vom Wiener Kongreß bis zum Jahre 1848; dann wurden die Zeiten bald wieder ernster, und selbst der Virtuose Liszt wandelte sich allmählich um in den Komponisten und Kapellmeister, den Förderer Wagners und Berlioz'. Er, der einst alle populären Opernthemen zu entzückendem Klingklang, zu mondänen Belustigungen vornehmer Damen umgewandelt hatte, er wurde eines Tages der Triumphe müde, er sehnte sich nach Verinnerlichung, Vergeistigung seiner Kunst, und was ihm der Jubel Europas nicht geben konnte, schenkte ihm die stille Zurückgezogenheit des von Goethe geweihten kleinen Ilmstädtchens. „Mundus vult schundus", pflegte er dort, seiner eigenen Vergangenheit spottend, mit verständnisvollem Lächeln zu sagen, wenn die Rede auf das Kunsttreiben der großen Welt kam.

Aber auch das Publikum änderte sich. Die Zeiten wurden ernster; wo vorher oberflächliche Genußsucht geherrscht, erwachte allmählich Interesse an tieferem Kunstgenuß. Man drängte sich schließlich zu den pädagogischen Exerzitien eines Hans v. Bülow, der nicht mehr der submisseste Diener des Publikums, sondern ein tyrannischer Herr wurde. Und siehe da — auch so ging's. Die Programme wurden „reformiert"; verbannt war alles, was irgendwie im Verdacht stand, nur „amüsant" zu sein. Du sollst und mußt etwas lernen, wurde die Devise. Und das Publikum lernte die verschiedenen Stilarten Beethovens, die Entwicklung der Sinfonie, des Quartetts und der Sonate, es lernte sämtliche Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klavier", es lernte . . . bis ihm ganz wirr im Kopf wurde.

Der Reformeifer mancher Leute, die sich für die wahrhaften Jünger Bülows ausgeben, in Wirklichkeit aber nur nachahmen, wie er sich geräuspert und gespuckt, fand keine Grenzen. In Zeitungen und Zeitschriften wurde gegen die Virtuosen als den Verderb aller wahren Kunst geeifert; gleich einem Tempelschänder sollte er aus den geheiligten Hallen der Musik hinausgejagt werden. „Kunst als Gottesdienst" lautet die neue Parole, „Du sollst und mußt andächtig sein im Konzert" das Feldgeschrei. Alles ganz gut und schön, — aber man vergaß nur eines: daß die Musik wohl Gottesdienst sein kann, aber nicht notwendig sein muß; daß man Menschen, die nach des Tages ernsten Mühen ein wenig Erholung suchen, nicht verargen darf, wenn sie auch einmal in der Musik nur den Genuß, nicht aber neue Geistesarbeit suchen wollen, und daß viele dieser Menschen mit Gewalt an die Stätten niedrigster Zerstreuung getrieben werden, wenn man ihnen edleren leichten Musikgenuß vorenthalten will.

Gewiß, zwischen einer Beethovenschen Ouvertüre und einer Mozartschen Sinfonie soll sich kein musikalischer Seiltänzer produzieren dürfen. Wie beschämend traurig ist dies Schauspiel, das sich in so manchen Sinfonieabenden namentlich mittlerer Städte bietet: die Ouvertüre wird von der Mehrzahl der Hörer versäumt, da sie ja doch nur eine Art von „Lever de rideau" sei, dann erwartet alles mit Spannung „Ihn, den herrlichsten von allen", den König des Abends, den göttlichen Virtuosen, und schließlich muß man anstandshalber ja auch noch so ein viersätziges Ungeheuer, Sinfonie genannt, in Kauf nehmen, wenn man's nicht vorzieht, unter irgendwelchen Vorwänden rechtzeitig zu flüchten. Eine reinliche Scheidung zwischen hoher Kunst und leichter Unterhaltungsmusik erscheint wirklich geboten, aber warum soll man der Unterhaltungsmusik alle Berechtigung absprechen?

Merkwürdig: so wenig Wagners Gesamtkunstwerk die besten alten Opern hat verdrängen können, so wenig verdrängte der übertriebene und ganz einseitige Bach-Beethoven-Kult unserer Zeit das Virtuosentum. Ja, es zeigt sich deutlich, und die Anzeigen mehren sich: die siegreiche Wiederkehr des Virtuosentums steht vor der Tür. Und wenn die Virtuosen vom Schlage eines Franz Liszt sind, kann's uns ja nur lieb sein. Gewaltig sind die technischen Anforderungen unserer Zeit, und so leicht huldigt Freund Publikus auf diesem Gebiet keiner Mittelmäßigkeit. Aber nicht nur die Virtuosen des Klaviers und der Violine — o hätten wir doch einen neuen Paganini! — werden wiederkehren: noch gewaltiger wird der Triumph großer Gesangsvirtuosen sein. Der Koloraturgesang, von Wagner in Acht und Bann getan, lebt wieder auf, nicht in Zerbinettas halsbrecherischen und unsanglichen

---

Musiker sich nicht schämen, sich an die Seite der Gesangslehrer zu stellen, die nicht aus eigenem Antrieb, sondern der Not des Lehrplanes gehorchend einmal den Unterricht übernommen haben.

Violin- und Flötenpassagen, sondern in den besten Werken der großen alten Meister, die noch wußten, wie man eine Singstimme zu behandeln hatte. Und eines scheint mir sicher: käme heute ein Italiener vom Schlage Rossinis wieder, mit einem Gefolge von blendenden Virtuosensängern, das ganze Gebäude unseres doch recht snobistisch aufgebauten Kunstgottesdienstes würde vor solchem süßen Rattenfängerklingklang zusammenbrechen. Denn die Welt ist rund und dreht sich, und wir sind heute so ziemlich wieder da, wo man vor hundert Jahren stand. Ob's erfreulich ist, fragt sich. Aber es ist nun mal so.



Von der Musikalienschau auf der Bugra

Ein ganz besonderes Gesicht zeigt wieder der Russische Musikverlag, Berlin, jene G. m. b. H., als deren Gründer kein geringerer denn der als Dirigent und Kontrabaßvirtuos weithin bekannte russische Mäzen S. U. N. Kussewitzky zu gelten hat und der einer ganzen Reihe besonders junger tüchtiger Tonsetzer Rußlands Bahn gebrochen hat. Mit feinem Kunstgeschmack ist diese Koje entworfen und errichtet worden. Besonders anziehend wirkt es, daß man hier alle Anhäufungen großer Notenmengen vermieden hat. In erster Linie werden, teils in prächtigen Reproduktionen, teils in eleganten Originalen, die Bilder und Handschriften (Briefe und Musikalien) der hauptsächlichsten Komponisten des Verlags die meisten Blicke auf sich ziehen. Besonders hervorgehoben sei das farbenfreudige Originalgemälde des Kussewitzky-Orchesters, das R. Sterl in flotter breiter Gouachetechnik aufs Papier geworfen hat. Die übrigen Bilder, zum großen Teil in Form von Porträtkarten käuflich, stellen dar: Strawinsky, Scriabin, N. Medtner, J. Dobrowen, H. J. Tanejew, Frau Kussewitzky, Rachmaninoff, Rimsky-Korssakow und J. Satz. Damit sind also zugleich die hauptsächlichsten Tondichter des Verlags genannt. Es erübrigt nur noch mitzuteilen, daß hier auch ein guter Anlauf genommen wird, die Werke in ein ansprechendes Gewand zu kleiden; es sind zwar keine auffallenden Prunkgewänder, aber Kleider, die besonders durch schlichte Vornehmheit und gegenseitige künstlerische Übereinstimmung für sich einnehmen. Was darunter verborgen sei, diese Frage beantwortet sich einfach mit: Fast alle denkbaren Gebiete des musikalischen Schaffens, wie denn der Katalog Orchestermusik, Opern, Kammermusik, Klavierwerke, Lieder, Männer- und gemischte Chöre enthält. Nachdrücklich ist noch ein theoretisches Werk hervorzuheben: das zweiteilige Standwerk „Die Grundlage der Orchestration" von Rimsky-Korssakow, die in deutscher, russischer und französischer Sprache erschienen ist. Daß die Verzeichnisse des Verlags zwar keinen sehr großen Umfang aufzuweisen haben, ist nicht zu verwundern, wenn man bedenkt, daß das Unternehmen erst etwa auf einen Zeitraum von fünf Jahren des Bestehens zurückblicken kann. Eine fesselnde Statistik weist auf die Erfolge der Firma in den vergangenen vier Jahren hin, indem die Größe des Absatzes nach den verschiedenen Ländern in den einzelnen Jahren deutlich veranschaulicht wird. Natürlich steht da Rußland obenan; gleich danach folgt Deutschland. Besonders das letzte Jahr weist einen mächtigen Umsatz auf.

—n—

Rundschau

Konzerte

Leipzig Recht anregend verlief der Liederabend, den die Leipziger Sopranistin Wilma Tamme im Konzertsaal der Musikverleger auf der Bugra veranstaltete. Die junge Dame hat gute Stimmittel, eine ansehnliche, gesangliche und musikalische Ausbildung, einen vernünftigen Vortrag und eine Aussprache, die den fehlenden Programmtext entbehrlich machte. Voraussichtlich wird sie auch bald der geringen Sprödigkeit, die ihre Höhe an ein paar Stellen zeigte, Herr werden. Buntgestaltig und doch harmonisch lautete ihr Programm: Sie spendete eine ganze Reihe Lieder von Schumann, Jensen, Grieg,

Reinecke („Frau Mutter Erde", warum nicht auch einmal ein paar unbekanntere Gesänge von ihm?), Ph. Gretscher („Weiser und Poet"), R. Wetz („Die Liebe"), Karg-Elert („Mein Kindchen ist fein"), Hans Pfitzner („Sonst") und G. Lewin („Furchtbar schlimm"), wovon nur die Stücke von Gretscher und Lewin Rücksichten auf ein Ausstellungspublikum nahmen, wenn auch sonst die leichte Kost der ernsten Tondichter bevorzugt worden war. Zwischen den Liedern lagen eingebettet einige Duette (die sämtlich schön geformten Stücke von Paul Klengel „Denkst Du der Stunden" und „Wenn die Rosen blühn" und von P. Cornelius „Heimatgedanken" und „Brennende Liebe"). Hier stand der Sängerin der stimmbegabte und kluge Bariton Curt Rechberg zur Seite. Von ein paar geringen Intonationsschwankungen abgesehen, die auch nur für sehr empfindliche Ohren bemerkbar waren, wirkten diese Zwiegesänge eindrücklich und fertig. Friedbert Sammlers Begleitung zeigte fast durchweg Schliff und frischen musikalischen Sinn.

Der Liederabend des Baritons Karl Trenkner entpuppte sich, als man das Programm einsah, das man immer erst in der Ausstellung zur Hand bekommt, als ein verkappter Kompositionsabend des jungen Leipziger Sängers und Tonsetzers H. L. Kormann; denn mit Ausnahme der von Adolf Gunkel ganz im Löweschen und Schumannschen Balladenton geschriebenen „Wallfahrt von Kevlaar" — ich halte die Vertonung einer so umfangreichen Dichtung für eine Solostimme überhaupt für ein problematisch Ding — enthielt das Programm nur Kompositionen von dem Genannten. Sein Schwerpunkt scheint vorläufig in der Liedkomposition zu liegen. Hieran werden wir uns bei der Bewertung seines Schaffens vorläufig auch halten müssen; denn die „Sonata quasi fantasia", die natürlich „auch" in Cis moll steht, zeigt Kormann noch als zu wenig kraftvoll in der Erfindung des thematischen Stoffes; nichtsdestoweniger war natürlich auch hier schon das frische, vorurteilslose Musikantentum und der Sinn für ungezwungene Molodik zu bemerken, Eigenschaften, die seine Lieder fast durchweg auszeichnen. Es wird sich auf die schönen Anfänge, die diese Stücke zeitigen, bauen lassen, zumal wenn sich der Komponist bemühen wird, im Entwurf seiner Sachen kritischer und mit der Zeit womöglich persönlicher zu werden. Die Gesänge, die von den vorgeführten schon im Stich erschienen sind, seien hier genannt: Am Wege, Lied des Zigeunerknaben, Not, Ich hab' meine Liebe in Kummer und Schmach (bei Ernst Eulenburg) und Zigeuner (bei Fritz Schuberth jun.). In dem Vermittler der Lieder, Herrn Karl Tränkner, lernte man einen Sänger kennen, der über eine metallische Stimme und eine ziemliche musikalische geistige Regsamkeit verfügt, wenn auch das Piano noch nicht immer recht klingen wollte und gerade auch kein Überschuß von Temperament vorhanden ist. Am Klavier wirkte Fräulein Rosa Kaufmann in den Begleitungen meist genügend sorgfältig; in der Sonate wollte nicht alles gelingen, wie man es erwartet hätte.

Das Programm des Kompositionsabends von Otto R. Hübner verlangte mit seinem Untertitel „Darbietung von Liedern für die Hausmusik" vom Berichterstatter, seine Forderungen anders als bei einem landläufigen Konzert einzustellen. Ich hatte schon vor geraumer Zeit an anderer Stelle dieser Blätter Gelegenheit, mich über seine anerkennenswerten Bestrebungen zur Übung des Geschmackes beim häuslichen Musizieren auszusprechen. Ich brauche heute darüber nichts weiter hinzuzufügen, als daß er auch in seinen mir noch unbekannten neuen Gesängen seiner schlichten, anspruchslosen Wesensart treu geblieben. Daher sei nochmals auf seine von mir früher angezeigten Sammlungen „Schlichte Lieder" verwiesen, wenn es sich darum handelt, leichtfaßliche Musik fürs Haus ausfindig zu machen. Als Dolmetscher der Lieder walteten die stimmlich sympathische Frau Annie Hübner-Buter und der Bariton Robert Gerstäcker, der von Natur ein gutes, umfangreiches Material besitzt, aber ziemlich belegt sang (oder lag das bei ihm an der Ausbildung?) Ebenso leidenschaftslos wie die Mittler des gesanglichen Teils begleitete der Komponist seine Lieder und Duette am Klavier.

Dr. Max Unger

Noten am Rande

„Unreinheit und leidenschaftlicher Ausdruck." Frau Prof. Jeanne Vogelsang schreibt uns:

„Sehr geehrter Herr Professor!

Mit Interesse las ich in Ihrem letzten Hefte (81. Jahrgang Heft 29) den Aufsatz von Dr. Max Arend „Unreinheit und leidenschaftlicher Ausdruck. Ein ästhetisches Problem". Das hier gestellte Problem ist freilich für alle wirklichen Künstler, denen es sich nicht um Notenwiedergabe, sondern um den Ausdruck der Tonwerke handelt, ein äußerst wichtiges, und es will mich bedünken, daß der Weg, den der Autor zur Auffindung der waltenden Gesetze zu zeigen sich bemüht, uns noch reiche Perspektiven bringen kann: freilich spielt dann die Sache in die Bahnen der reinen Theorie und der Physiologie hinüber. Für den Künstler genügt, insofern er ein Meister des Gesanges oder eines dieser Tonhöhemodifikation zugänglichen Instrumentes ist, der einfache Lehrsatz, daß der Ausdruck, auch auf Kosten der absoluten Reinheit, das Wichtigste bei der Interpretation bleiben muß. Nun ist aber im ersten Teil der Arendschen Ausführungen der ganze Gedanke der nicht nur event. zulässigen, sondern nötigen Unreinheit als ein völlig neuer (als fast „futuristisch") hingestellt, soweit wenigstens dem Verfasser bekannt war, wie er schreibt. Daher möchte ich folgenden Passus aus der „Ecole transcendante du violon" von Ch. de Bériot zur Kenntnis bringen, in der Hoffnung, daß diese ältere Fassung des belgischen Meisters auch weitere Kreise interessieren möge, da die Frage jetzt wieder einmal angerührt worden ist. De Bériot schreibt in seinem einleitenden Absatz: „De la Justesse" (die rührend-schöne Anrede „Mes chers Elèves!" geht voran) folgendes:

„C'est une erreur de croire, que la justesse doit être invariable et qu'elle est ‚une'. Rien n'est absolu dans les arts. En musique tout se modifie selon la couleur de la mélodie, qu'on veut exprimer. Voilà pourquoi nous venons établir et prouver, qu'il y a deux sortes de justesse, que nous appelons la justesse de précision et la justesse de sentiment".

„La justesse de se sentiment ne peut s'exprimer que par les instruments qui planent au dessus de l'accompagnement, comme la voix humaine, le violon, en un mot tous les instruments chantants, qui seuls peuvent rendre ces modifications presque insensibles."

„En un mot, la justesse de précision convient à la musique contemplative, religieuse, naïve, à toute musique enfin, qui exclut la passion. Tandis que la justesse de sentiment, au contraire, ne doit se rencontrer que dans la mélodie dramatique, dont les nuances d'expression sont variées à l'infini."

Unter freundlichem Dank für den mir gewährten Raum, hoffend hier zur Geschichte einer Problemstellung etwas beigetragen zu haben.

Hochachtungsvollst

Jeanne Vogelsang, Utrecht".

Die Gluck-Gesellschaft. Als Jubelgabe für ihre Mitglieder bereitet die Gesellschaft den Klavierauszug von Glucks „Orpheus" nach der von Prof. Dr. Hermann Abert neu bearbeiteten Partitur vor, nach der das Werk kürzlich in Lauchstädt zur Aufführung kam und die soeben in den „Österreichischen Denkmälern" erschienen ist. Kürzlich veröffentlichte die Gluck-Gesellschaft als Gesellschaftsgaben für ihre Mitglieder das Gluck-Jahrbuch 1913, herausgegeben von Prof. Abert, sowie ein Heft bisher noch unveröffentlichter Stücke des ersten Aktes aus Glucks Oper „Demofoonte" nach den in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums befindlichen handschriftlichen Vorlagen herausgegeben von Julien Tiersot (Paris). Zu Ehren des Andenkens an Chr. W. Gluck legte die Gesellschaft an seinem 200. Geburtstage (2. Juli) an dem ihm in seinem Geburtsorte Weidenwang errichteten Denkmale einen Lorbeerkranz nieder. Auch bei der von der Gemeinde Weidenwang zu Ehren Glucks am 5. Juli veranstalteten Jubelfeier war die Gesellschaft vertreten.

Ein unveröffentlichter Brief Wagners an Liszt über „Lohengrin“. Kapellmeister Balling, der die neue Partiturausgabe der Bühnenwerke Wagners durchsieht, veröffentlicht in der Vorrede zur soeben erschienenen Partitur des Lohengrin einen bisher unbekannten Brief Wagners an Liszt, der, wie die Vorrede dieses Bandes überhaupt auch weitere Kreise interessieren wird. Sie seien deshalb beide hier mitgeteilt. „In einem schönen Schrein gothischen Stiles bewahrte Franz Liszt die ihm von Wagner im Jahre 1853 gewidmeten Partituren zum Fliegenden Holländer, zu Tannhäuser und Lohengrin auf. Nach Liszt Tode kam der Schrein mit seinem wertvollen Inhalte in den Besitz seiner Tochter Cosima Wagner. Da ich nun die Lohengrinpartitur zum ersten Male im Wahnfriedarchiv aus dem Schreine nahm, traute ich meinen Augen kaum — denn der Band, der die Partitur sein sollte, war nur wenig stärker als der gedruckte Klavierauszug des Werkes; ich bekam einen kleinen Schrecken, als ich diese Wahrnehmung machte, und sagte mir sogleich — das kann höchstens nur ein Akt, nicht aber die ganze Lohengrinpartitur sein! — Beim Aufschlagen des Bandes wurde ich schnell eines anderen belehrt — es war die ganze Partitur, alle drei Akte! — und den Grund, wie das möglich sei, erkannte ich auch sogleich — das Papier, das Wagner für die Partitur benutzte, ist fast so dünn wie japanisches Seidenpapier. — Wie der Meister es möglich machte, daß auf keiner einzigen Seite der wundervoll geschriebenen Partitur die Noten von der vorhergehenden Seite durchgeschlagen sind, ist mir ein Rätsel; seine Hand muß wie ein Zephir über das Papier geschwebt sein; dabei ist die Schrift nicht etwa sehr dünn und klein, sondern sehr deutlich und leicht lesbar. Ich halte die Handschrift dieser Partitur für ein Wunderwerk der Schreibekunst. Der Partitur lag folgender Brief bei:

‚Liebster Freund! Den Schrecken, den ich beim Erhalt Deines letzten Briefes durch das Innewerden eines Irrthumes Deinerseits, oder einer Vergessenheit meinerseits (noch weiß ich nicht, an was mich halten?) empfand, konnte nur die Freude überbieten, wahr zu nehmen, welchen Werth Du auf ein beziehungsvolles Geschenk von mir legst. Was nach dieser Erfahrung meine Original-Partituren in meinem Schranke, wo sie von mir ziemlich lieblos und unbeachtet gehalten werden, noch länger zu vertreten haben, begreife ich nicht; das aber weiß ich, daß ich ihnen keine bessere Bestimmung bieten kann, als von Dir als Eigenthum bewahrt zu sein. Um die Trilogie vollständig zu machen, mußte ich auch den Tannhäuser mit einschmuggeln, der allerdings wohl mittelbar, nicht aber unmittelbar von meiner Handschrift herrührt: jedenfalls wird aber auch Er besser die Stelle eines Freundesgeschenkes vertreten, als jene von einem Kopisten geschriebene Holländer-Partitur. Mach' mir nun die größte Freude, die drei Kinder wohl aufzunehmen! Meine Dir noch schuldige Antwort kann ich Dir erst Mitte Februar zukommen lassen. Lebe wohl und verzeih' Deinem ewig verpflichteten R. W.‘“

Musikalische Naturklänge. Eine seltsame Naturerscheinung beschäftigt seit längerer Zeit die Physiker und Geographen, ohne daß man bisher zu einer ausreichenden Erklärung gelangt wäre. Das Tal von Thronecken im westlichen Hunsrück heißt im Volksmunde allgemein das „singende Tal“, und wie Reuleaux nachgewiesen hat, trägt es diese Bezeichnung auch zu Recht. Man hört dort ein seltsames Klingen wie fernes Glockengeläute. Die Klänge werden dann stärker, indem sich die Tonwellen von dem unteren engen Talausgange fächerförmig ausbreiten und langsam anschwellend vorüberziehen. Neuerdings hat man eine neue Erklärung für diese eigenartige Erscheinung zu geben versucht. Man hat die singenden Töne des Tals von Thronecken mit den sogen. Wasserfalltönen verglichen und gefunden, daß sie sich sehr nahestehen. Nun findet man allerdings in dem Tal keine Wasserfälle, wohl aber wird es von einem Bach durchströmt, der über mehrere hohe Wehre herabstürzt, was natürlich ein starkes Brausen hervorruft. Rein an sich sind solche Geräusche musikalischen Klängen nicht vergleichbar, aber die Erfahrung hat gelehrt, daß sie in weiterer Entfernung musikalische Klangfarbe an-

nehmen. So liegt die Vermutung nicht fern, daß das Singen im Hunsrücktale an dem Orte, an dem es in Erscheinung tritt, auch entsteht, und daß die mit einer Bewegung in Verbindung gebrachte Schwellung und Abnahme der Töne als rein örtliche Pulsation anzusehen ist. Diese Naturerscheinung steht übrigens nicht vereinzelt da, auch sonst findet sich in der Natur und in der Welt der Physik ähnliches. So steht es heute fest, daß man durch wechselnde Wärmezufuhr eine Gasmasse zum Tönen bringen kann.

Unveröffentlichte Werke Rossinis hat der Guide Musical ans Tageslicht gezogen. Als Rossini 1868 die Augen schloß, wurde die Frage, was mit seinen hinterlassenen Kompositionen geschehen solle, vertagt; die Witwe Rossinis hatte zwar die Absicht, die Werke sofort zu veräußern, aber sie stellte derartig hohe Ansprüche, daß kein Verleger die Kompositionen erwerben wollte. Erst 1873 erschien ein Käufer. Allein er veröffentlichte dann nur vier Stücke von den 154 unbekannten Kompositionen des Nachlasses; alle Beschwerden der Witwe Rossinis blieben erfolglos. Dabei sind die hinterlassenen Arbeiten für das Wesen und das Temperament Rossinis höchst bezeichnend; sie zeigen, daß seine unerschöpfliche Phantasie auch die heiteren und ironischen Intermezzi liebte. Schon die Titel der Kompositionen lassen das spüren. Sie spiegeln den von Rossini beliebten Wechsel der Stilarten, bei dem auch musikalische Ironie und Satire mitzuklingen scheinen. Unter den Walzern sind vorhanden ein Boudoirwalzer, ein Antitanzwalzer, ein Trauerwalzer, eine Valse torturée, ein hinkender Walzer, unter den Präludien ein Präludium des ancien régime, ein Präludium meiner Zeit usw. Die Handschriften enthalten neben 74 Gesangsstücken meist Klavierkompositionen.

Ein elektromagnetisches Klavier. Der Gesellschaft der französischen Zivilingenieure haben, wie die Vossische Zeitung berichtet, zwei Erfinder, Maitre und Martin, ein Klavier vorgeführt, dessen Drahtsaiten nicht durch den Schlag von Hämmern, sondern durch einen Elektromagneten in Schwingung versetzt werden. Im übrigen wird das Klavier durch eine Tastatur bedient, die in nichts von der gewöhnlichen abweicht. Der Klang gleicht mehr dem einer Orgel. Die elektrische Erregung der Saiten bringt es nämlich mit sich, daß der Ton nicht allmählich hinschwindet, sondern so lange bei gleicher Stärke erhalten bleibt, als die betreffende Taste vom Finger niedergedrückt ist. Ob dies Klavier auch die Möglichkeit bietet, durch stärkeren und schwächeren Anschlag die Tonstärke zu beeinflussen, oder ob solche Unterschiede auf anderem Wege hervorgebracht werden als bei der Orgel und beim Harmonium, ist aus dem vorläufigen Bericht noch nicht zu entnehmen.

Die „Musik"-Plage. In Preußen will man im Zusammenhang mit der gesetzlichen Regelung des Betriebes von Singspielhallen auch ein Einschreiten der Behörden gegen die Belästigungen der Nachbarschaft durch Musikautomaten und Orchesterkonzerte ermöglichen. Zurzeit ist ein polizeiliches Einschreiten gegen solche Belästigungen nur im Falle nachgewiesener Gefährdung der Gesundheit der Anwohner möglich. Es soll in Zukunft der Ortspolizeibehörde die Möglichkeit gegeben werden, im Falle erheblicher Belästigung der Nachbarschaft solche Aufführungen zu verbieten oder zu beschränken. Dabei sollen den Schankwirtschaften auch öffentliche Orte, wie beispielsweise Rummelplätze, gleichgestellt werden, weil auf solchen in besonderem Maße Belästigungen der Nachbarschaft durch „musikalische" Darbietungen entstehen können. Es hat in den letzten Jahren eine Reihe von Prozessen geschwebt wegen Belästigung von Anwohnern durch ruhestörenden Lärm von Rummelplätzen. Einen Erfolg haben diese Klagen aber nur dann gehabt, wenn eine Gesundheitsstörung nachweisbar war. In Zukunft soll eine erhebliche Störung der Ruhe bereits ausreichen, um gegen die Veranstaltungen einzuschreiten. Es ist beabsichtigt, die endgültige Entscheidung über Beschwerden wegen Untersagungen oder Beschränkungen derartiger Musikaufführungen in die Hand der höheren Verwaltungsbehörde zu legen, so daß eine Anrufung der Gerichte nicht mehr in Frage kommt.

Kreuz und Quer

Berlin. Max Battke, der bekannte Berliner Musikpädagog, hält in diesem Jahre drei Sonderkurse in seiner Methode ab. Der erste findet in den Musikschulen Kaiser (Wien) vom 20. Juli bis 5. August statt. Ein zweiter, bestimmt in erster Reihe für die Volksschullehrer und -lehrerinnen in Böhmen, wird in der k. k. Lehrerbildungsanstalt in Leitmeritz in Böhmen vom 24. bis 29. August abgehalten. Auskunft erteilen Obmann Bischoff in Auscha und Professor Gattermann in Leitmeritz. Ein dritter Kursus wird in der Zeit vom 19. bis 24. Oktober in Zürich stattfinden, veranstaltet vom schweizerischen musikpädagogischen Verband. Die Kurse sehen im Arbeitsprogramm folgende Fächer vor: Akustik, rhythmische Übungen, Primavista, Musikdiktat, Gehörbildung, Phonetik, Stimmbildung und einiges aus der Formenlehre und dem Kontrapunkt.

Bayreuth. Die Bayreuther Festspiele boten den „Fliegenden Holländer", den Nibelungenring und „Parsifal" vor ausverkauftem Hause. Die Aufführungen standen auf gewohnter Höhe.

Budapest. Die der Stadt Budapest gehörende Volksoper ist für vorläufig zwei Jahre an die Budapester Hofoper verpachtet worden. Die Pacht beträgt etwas über 100000 Kronen. Die Hofoper hat das Recht erhalten, nach zwei Jahren die Volksoper samt dem Grundstück und den Baulichkeiten für 2600000 Kronen in ihr Eigentum zu übernehmen.

Darmstadt. Das Darmstädter Hoftheater beabsichtigt, in der nächsten Spielzeit Mozarts Jugendoper „La finta giardiniera" in einer Bearbeitung von Oskar Bie aufzuführen.

Gent. Der älteste belgische Komponist, der 77jährige Leo van Gheluwe, ist in Gent gestorben. Lange Jahre hindurch war er Ehreninspektor aller Musikinstitute Belgiens.

Jena. Bei den Ferienkursen an der Universität Jena findet am 11. August auf einem natürlichen Schauplatz unweit Burgau an der Saale eine Aufführung des Goetheschen Singspiels „Die Fischerin" mit der Musik von Corona Schröter statt.

Krefeld. Im Krefelder Stadttheater findet in der neuen Spielzeit die Uraufführung einer Oper von Otto Neitzel statt: „Der Richter von Kaschau".

Kassel. Hier ist der erste Kapellmeister des Hoftheaters Prof. Franz Beier gestorben.

Köln. Aus dem soeben erschienenen Jahresbericht für das Schuljahr 1913–1914 des Konservatoriums der Musik in Köln ersehen wir, daß sich die Anstalt in erfreulicher Weise weiter entwickelt hat. Aus den öffentlichen Schlußprüfungen seien besonders die dramatischen Aufführungen im Opernhause hervorgehoben, in denen fünf ganze Opern: „Cavalleria Rusticana", „Der Bajazzo", „Hoffmann Erzählungen", „Der Barbier von Bagdad", und die „Opernprobe" (von Lortzing) lediglich mit Schülerkräften mit großem Erfolge aufgeführt wurden. Das Lehrerkollegium besteht gegenwärtig aus 57 ordentlichen und 18 Hilfslehrern. Von den am Schlusse des Schuljahres ausgetretenen Schülern konnten 113 mit dem Zeugnis der Reife entlassen werden, von denen eine Anzahl als Opernsänger, Dirigenten usw. bereits Anstellung gefunden haben. Das neue Schuljahr beginnt am 16. September.

München. Max Denk, der kaum 24jährige Komponist und Musikschriftsteller, ist im „wilden Kaiser" bei Kufstein tödlich verunglückt. Denks Name hatte in künstlerischen Kreisen bereits einen guten Klang. Seit 2½ Jahren war er geschätzter Opern- und Konzertreferent der „Münchner Post". Stets trat er neidlos, voll Begeisterung für wertvolle, moderne Musik ein, seine besonderen Lieblinge waren Hugo Wolf und Gustav Mahler. Als Komponist war er selbst Modernist, wie seine zahlreichen Lieder (fünf davon im Wunderhorn-Verlag, München, erschienen), sein Quintett und seine jetzt nur zur Hälfte vollendeten 33 Narrenlieder zeigen. Vergangenen Winter wurden seine Lieder mehrmals mit außergewöhnlichem Erfolg

in Berliner und Münchener Konzertsälen vorgetragen. Mit großem theoretischen Wissen verband er auch ein reiches Können als Klavier- und Orgelspieler; schon als Lateinschüler spielte er Partituren von Wagner, Pfitzner und Strauß. Öfter ergingen ehrenvolle Berufungen an ihn, aber Denk konnte sich von München und den geliebten Bergen nicht trennen. Ein jäher Tod hat den hochbegabten Musiker, kühnen Alpinisten und liebenswerten Menschen uns entrissen. Trauernd stehen die Freunde und Verehrer; laßt dem Toten unsere Treue und Liebe beweisen, indem wir seine Werke aufführen und zur Geltung bringen. Bertha Manz

— Die Münchner Hofoper hat in der Spielzeit 1913/14 53 Opern von 28 Komponisten in 225 Aufführungen geboten. Wagner wurde 44mal gespielt, Verdi. dessen 100. Geburtstag im Herbst des vorigen Jahres gefeiert wurde, mit 7 Opern 24mal, Mozart mit 5 Opern 22mal, Strauß 18mal und Puccini 15mal.

— Die verschollene Rheingold-Partitur. die im Archive des Hauses Wahnfried aufgefunden wurde, wird jetzt von der Vermögensverwaltung des Königs zurückverlangt, da Wagner die Partitur, die Eigentum König Ludwigs war, leihweise der Bibliothek des Königs entnommen hat, ohne eine Bescheinigung darüber zu geben. Die Partitur ist dann im Hause Wahnfried geblieben. Schon der frühere Generalintendant Freiherr v. Perfall hatte diesbezügliche Untersuchungen angestellt, die aber aus besonderen Gründen wieder eingestellt wurden.

Nantes. Ein internationaler Musikwettstreit wird von der Stadt Nantes zu Pfingsten 1915 vorbereitet. Er erstreckt sich auf Chorgesang und auf Fanfaren- und Bläserkonzerte. Die Stadt hat 30000 Frank für Preise bewilligt.

Sondershausen. Das Fürstliche Konservatorium in Sondershausen, das unter Leitung des Hofkapellmeisters Professor Carl Corbach sich zu außerordentlicher Blüte entfaltet hat und getrost neben die Musikschulen der großen deutschen Zentren treten darf, beendete sein Unterrichtsjahr durch eine Reihe von Darbietungen auf allen Gebieten musikalischer Kunst. An der Spitze der Prüfungsleistungen ist eine Gesamtwiedergabe des „Fliegenden Holländers" im Hoftheater zu nennen. Solisten, Chöre und einen großen Teil der im Orchester Mitwirkenden stellte das Konservatorium; Dirigenten der wohlgelungenen Aufführung waren ebenfalls vier Schüler. Das Ganze stand unter der Initiative des bewährten, in Deutschland bestens bekannten Kammersängers Prof. Albert Fischer, des vortrefflichen Gesangspädagogen und kundigen Regisseurs. — Die Konzerte im Saale des Konservatoriums brachten Werke für Kammermusik sowie eine Reihe von Instrumentalsoli, zum Teil mit Orchesterbegleitung. Das neue Unterrichtsjahr beginnt am 1. Oktober. Für den Winter stehen außer der regelmäßigen Opern- und Schauspielsaison am Hoftheater drei Konzerte der Hofkapelle (Solisten: Prof. Xaver Scharwenka, Hofpianistin Celese Chop-Groenevelt, Violinvirtuosin Edith v. Voigtländer) sowie verschiedene Kammermusikaufführungen bevor. Außerdem wird der bekannte Berliner Musikschriftsteller Max Chop in einer Reihe von Vorlesungen mit Unterstützung durch die Hofkapelle unter Prof. Corbach die Entwicklung der Musik seit Wagner und Liszt bis zur Gegenwart behandeln. Studierende am Konservatorium haben freien Eintritt.

Stuttgart. Das Stuttgarter Hoftheater bereitet für die erste Hälfte des September die Uraufführung einer Oper von Botho Sigwart vor. Sie führt den Titel „Die Lieder des Euripides" und schließt sich eng an den Wortlaut des gleichnamigen Dramas Ernst von Wildenbruchs an.

Schwerin. Der von der Intendantur des Schweriner Hoftheaters veröffentlichte Winterspielplan läßt außer den landläufigen Repertoireopern den „Oberst Chabert" von H. W. v. Waltershausen, den „Schneider von Malta" von Wendland, den „Liebhaber als Arzt" von Wolf-Ferrari, „Kain und Abel" von Weingartner und „Polenblut" (Operette) von Nedbal sehen. Natürlich soll auch hier die in Preußen aufgekommene Mode sogenannter Maifestspiele mitgemacht werden: Goethes Faust, Shakespeares Heinrich IV. und Wagners Parsifal. Letzteren will man aber nicht zur Repertoireoper machen, sondern ihn immer nur an Wagners Geburtstage geben.

Sidney. Das Parlament von Sidney hat auf Antrag des Ministers für den öffentlichen Unterricht Campbell Carmichael die notwendigen Summen bewilligt, um in Sidney eine Hochschule für Musik und eine Kunstgewerbeschule zu gründen. Der Minister hat sich selbst auf eine Reise durch Europa begeben, um in den Hauptstädten der künstlerischen Kultur die Einrichtungen zu studieren.

Parma. Bei dem Opernwettbewerb am Konservatorium zu Parma erhielt den ersten Preis (20000 Lire) der Militärkapellmeister Giovanni Pennacchio in Florenz für die Oper „Erika".

Paris. Zum ständigen Sekretär der Pariser Kunstakademie wurde Charles Widor gewählt. Er veranstaltet jetzt eben gemeinsam mit dem Straßburger Musikgelehrten Schweitzer eine kommentierte Bach-Ausgabe. Im nächsten Winter wird in der Komischen Oper ein neues Musikdrama „Nerto" von Widor nach der gleichnamigen Dichtung Mistrals aufgeführt.

Neuere unterhaltende und instruktive Klaviermusik

Leicht bis mittelschwer:

E. Kraus, La pluie d'or. Cinq danses très faciles: Polka, Valse, Mazurka, Gavotte, Galopp. Aus der Kinderstube: 15 ganz leichte Kompositionen: Wie die Gedanken ziehen . . . 15 musikalische Einfälle. Kinderbilder: 12 mittelschwere Stücke. Ein Kindermärchen: 16 mittelschwere Stücke. Op. 77. 40 Etüden in fortschreitender Schwierigkeit für Klavier zu zwei Händen. Drei Sonatinen und Sonatine instructive für Klavier zu vier Händen. (Edition Mojmír Urbánek, Prag-Leipzig.)

Wir geben hier einmal einem Ausländer zuerst das Wort, und zwar nicht nur aus Gründen purer Höflichkeit, sondern weil wir es in ihm offenbar mit einem pädagogisch höchst erfahrenen, sehr genauen und routinierten Kenner des Jugendstils zu tun haben. Wie Kraus — der übrigens aus Böhmen, also dem vielgepriesenen Eldorado aller musikalischen Talente, stammt — es geradezu meisterhaft versteht, einen fein abgewogenen, klar faßlichen und dabei selbst in der Zweistimmigkeit doch niemals leerklingenden Klaviersatz zu schreiben — ganz abgesehen von seiner erstaunlichen Leichtigkeit und Gewandtheit in der Behandlung der kleinen Liedform sowie der oft direkt plastischen Anschaulichkeit seiner stets natürlichen und auf den kindlichen Ton vortrefflich abgestimmten musikalischen Einfälle —, das sollte man sich in den hier genannten Stücken einmal ansehen. Jeder einsichtige Pädagoge, dem es um nicht nur mit besserem Geschmack entworfenes, gut klingendes, sondern zugleich auch die Fingertechnik in ihrer Entwicklung förderndes Studienmaterial für seine Schüler zu tun ist, wird gewiß seine helle Freude an ihnen haben. Auf einzelne dieser ein reichliches halbes Hundert ausmachenden kleinen Charakterstückchen näher einzugehen, würde hier wohl zu weit führen, so sehr man sich durch meist treffende, die Phantasie des Kindes anregende Überschriften und durch die poetischen Qualitäten dieser oder jener besonders gelungenen Nummer auch dazu veranlaßt fühlen möchte. Die schon im zweiten Klavierunterrichtsjahre brauchbaren und namentlich die gleichmäßige Ausbildung beider Hände ins Auge fassenden 40 Etüden können als Vorbereitung auf den strengen Stil eines Händel und Bach wertvolle Dienste leisten, wie die durchaus nicht etwa trockenen und langweiligen vierhändigen Sonatinen — die vielleicht am besten zwischen den bekannten vierhändigen Übungsstücken eines Diabelli und Mozarts leichteren vierhändigen Sonaten ihre Stelle finden würden —, ebensosehr die gediegene kompositorische Durchbildung ihres Autors von neuem bekunden, als sie das vom Ensemblespiel stets günstig beeinflußte Taktgefühl und die rhythmische Sicherheit des Schülers erhöhen werden.

Paul Zilcher, Op. 116: Wandern im Mai. Sechs leichte Stücke für Klavier zweihändig.

Martin Frey, Op. 39 a u. b: Tanzbilder im alten Stil: Gavotte, Menuett, Ländler. Stimmungsbilder: Sehnsucht, Heimweh, Abschied. (J. Schuberth & Co., Leipzig.)

Der Deutsche und in Frankfurt a. M. mit seinem auf demselben Gebiete tätigen Freunde Parlow ein Konservatorium gemeinsam leitende Paul Zilcher ist ein bei uns in pädagogischen Kreisen längst geschätzter Jugendkomponist,

dem auch neuerdings wieder „Unterm Maibaum“, bei „Der Blumen Erwachen“, beim „Echo im Walde“ und am „plätschernden Bächlein“ allerhand zwar oft erprobte, aber doch lustige und für das kindliche Ohr jedenfalls unterhaltsame musikalische Einfälle gekommen sind. Und der zwar jüngere, aber durch eine Reihe frischer Kinderlieder bereits vorteilhaft bekannt gewordene Martin Frey bietet weniger in seinen nur den Titel aus dem Zeitalter des Rokoko entlehnenden, aber nicht seinen Stil nachahmenden „Tanzbildern“ als im zweiten Hefte mit seinen „Stimmungsbildern“: der über einer fließenden Achtel-Triolenbegleitung schwebenden hübschen „Sehnsuchts“-Melodie, dem namentlich im Mittelsatz harmonisch fesselnden „Heimweh“ und dem einfach-volkstümlichen „Abschied“ im Stile Mendelssohns echteste Jugendmusik.

Mittelschwer bis schwer

Josef Weiß, Op. 40: Suite in Walzerform. Intermezzo, Ballszene, Romanze, Reigen. (F. E. C. Leuckart, Leipzig.)

Wer den „Pianisten“ Weiß kennt, wird sich über diesen oder jenen barocken Einfall inmitten eines sonst ganz logischen und formell-klaren Fortspinnens seiner meist melodisch fesselnden und stets gewählt harmonisierten musikalischen Gedanken nicht groß wundern. Niemand kann eben gegen seine Natur. Aber etwas größere Sorgfalt bei der Stichkorrektur hätte der Vater seinem Musenkinde doch wohl angedeihen lassen können, damit einige stehen gebliebene Druckfehler noch ausgemerzt worden wären.

Fr. Černy, Op. 5: Sechs Klavierstücke. (Mojmir Urbanek, Prag.)

Das sind prächtige, äußerst empfehlenswerte Genrestücke moderner Prägung, die ebensoviel jugendlich-leidenschaftliches Empfinden als einen feinen, durchgebildeten Klangsinn, ebenso intime Vertrautheit mit den speziellen Erfordernissen eines fülligen und doch nicht überladenen Klaviersatzes als wirksam und im „Liebeslied“ sogar grandios gesteigerte harmonische Entwicklung bekunden. Eine Art ins Böhmische übersetzter Grieg, aber erst für einen bereits an Schumann gereiften Spieler.

J. M. Erb, Op. 81: Valse à l'orientale. Douleur bercée. Nordisches Menuett. Notturno. Ländler am Abend. Humoreske. (Gebr. Hug & Co., Leipzig.)

Erb ist gewiß ein routinierter und gediegener Komponist, auf den aber von jenseits der Vogesen herübergekommene musikalische Einflüsse neuerdings abzufärben scheinen. Wenigstens fand ich in seiner mir gelegentlich in die Hände gefallenen Orgel- bezw. Kammermusik einer früheren Schaffensperiode nicht so viel Gesuchtes. Vielleicht hat der Teufel der Übermoderne — man merkt es am ehesten aus gewissen Absonderlichkeiten der Harmonik — auch ihn schon in den Krallen? Den relativ besten Eindruck gewann ich vom „Notturno“, dem ein unverkennbarer Zug ins Große, Pathetische anhaftet. Damit sind wir schon bei der das technische Können des Durchschnittsspielers meist hinter sich lassenden und eigentlich aufs Konzertpodium gehörenden Musik angelangt.

Neue Literatur für Streichinstrumente

Instruktives: Der Unterrichtsstoff für Viola ist nicht sehr reichhaltig. Eine willkommene Ergänzung bietet daher das neue Etüdenwerk (Op. 116) des unermüdlichen Prof. H. Sitt. Es enthält 15 Bratschenetüden etwa in der Schwierigkeit leichterer Kreutzer-Etüden, jedoch mit sehr geschickter Stoffverteilung und Berücksichtigung der verschiedensten Aufgaben, wie Fingerfertigkeit, rhythmische Bestimmtheit, Sicherheit des rechten Arms usf. Zur Erlernung oder auch nur zur Befestigung des schon Erlernten bei vorgeschrittenen Spielern, Geigern wie Violinisten, sei das Heft empfohlen (Preis 3 M., E. Eulenburg, Leipzig). Fürst N. G. Dulow hat im Verlage von J. H. Zimmermann zwei Teile „Spiccato- und Staccatostudien“ für Violine herausgegeben (Preis des einzelnen Teils 2 M.). Text fehlt vollständig, und das ist ein entschiedener Mangel, denn an Übungsstoff für diese wichtigen Stricharten fehlt es keinem Geiger, und wer ihn nicht hat, kann ihn leicht sich selbst schaffen. Was von den Übungen von Fürst Dulow stammt, entzieht sich meiner Kenntnis, ein großer Teil davon ist jedenfalls Werken von Kreutzer, Vieuxtemps, Bériot u. a. entnommen, wobei die Herkunft zu erraten dem Spieler überlassen wird, anstatt daß ein kurzer Vermerk ihn darüber aufklärt. Unterlassungssünden dieser Art sind deswegen, weil sie häufig festgestellt werden können, nicht weniger zu entschuldigen.

Unterhaltendes: Während unsere Klavierspieler nur in den reichen Schatz von Sonatinen und Stücken ähnlichen Schwierigkeitsgrades klassischer Herkunft hineinzugreifen brauchen, sehen sich die Streichinstrumentalisten gezwungen, Anleihen zu machen, d. h. zu Übertragungen zu greifen oder sich selbst auf dem schwierigen Gebiete zu versuchen. Ernst Brüggemann hat mit seinen drei Sonatinen Op. 5 für Violine und Klavier (Verlag von L. Schwann in Düsseldorf, Preis 1,20, 2,—, 2,40 M.) den letzteren Weg gewählt. Sie sind alle zweckentsprechend ausgefallen, zeigen gefällige melodische Ausdrucksweise und entbehren dabei nicht der selbständigen Ausdrucksweise für beide Instrumente. Mitunter mutet es uns freilich gar sehr Muzio-Clementi'sch an, der Komponist hätte um neuere Wendungen mehr besorgt sein dürfen, ohne deswegen den Sonatinencharakter preiszugeben, da aber doch auch das Gemüt bei Brüggemann etwas mitbekommt, sei ihm darum nicht gegrollt. „Unbekannte Violinsoli von berühmten klassischen Meistern“, nämlich Veracini, Abaco, Retzell, erscheinen in Bearbeitung des Fürsten Dulow bei Zimmermann in Leipzig, Preis jedes der acht Hefte 1 M. Ein Grave und ein Presto des dell' Abaco verrät alle Vorzüge dieses immer noch zu wenig bekannten Meisters, schon die Baßführung in dem F dur-Grave läßt auf etwas Kräftiges und Besonderes schließen. In bezug auf gedrängte Kürze übertrifft Abaco beträchtlich seinen Zeitgenossen Veracini. Es liegt von diesem ein recht weitschweifiges Capriccio vor, das nach unserer Ansicht auch unentdeckt hätte bleiben können, während dagegen die Aria Veracinis sehr wohl neben vielen ähnlichen Stücken alter Abstammung bestehen kann. Retzell „Signor A. C. Retzell“ ist jedenfalls derselbe Retzel, den das Mendel-Reißmannsche Konversationslexikon anführt. Nach diesem ist er um 1724 in Braunschweig geboren und hat im Drucke sechs Sonaten herausgeben lassen, aber auch sonst verschiedene, namentlich instrumentale Werke geschrieben. Das E dur-Adagio leidet unter dem Fehler zu stark deklamatorischen Charakters, es fehlt ihm die stille Größe des klassischen Adagios, dagegen ist die Courante in ihrer flotten, auf Fingerbeweglichkeit des Geigers es absehenden Haltung ein dankbares, auf dem Boden guter Unterhaltungsmusik entstandenes Stück. Issay Barmas weist die Geiger auf ein C moll-Adagio von Bach hin (Leuckart, Leipzig 1 M.). Daß es Johann Sebastian sei, wie der Titel besagt, mag wohl sein, aber aus harmonischen Wendungen und aus einem stellenweise frauenhaft-weichen Zug der Melodie hätte ich eher auf Philipp Emanuel als auf den tiefer veranlagten Vater geschlossen. — Für Cellisten liegen „12 leichte Vortragsstücke“ in der vierten Lage vor, das 21. Werk Hugo Schlemüllers (Zimmermann, Leipzig, beide Hefte je 2 M.). Die kleinen Stücke sind speziell als Studien für die vierte Lage gedacht, sie sind daher im Umfang beschränkt, aber melodiös und jugendlichem Auffassungsvermögen gut angepaßt. Den praktischen Wert der Hefte erhöht es, daß ihnen außer der Klavierbegleitung auch noch eine zweite Cellostimme als Begleitung beigegeben ist. Die drei Melodien des Théodore Akimenko, die ebenfalls bei J. H. Zimmermann erschienen sind und 1 M. bezw. 1,20 M. kosten, gehören zu den Salonstücken mittelschwerer Art für Cello. Sie gemahnen an Grieg oder Tschaikowsky, ihre harmonischen Eigentümlichkeiten können aber ebensogut, ja noch eher als Künsteleien ausgelegt werden, wie daß man ein ihrem innersten Wesen notwendig entsprechendes äußeres Gewand daran erkennen wird. Für Anfänger unter den Cellisten sind Op. 9 und 10 von Hermann Keiper geeignet (Verlag P. Pabst, Leipzig, je 1,80 M.). Ohne Originalität in irgendeiner Hinsicht zu verraten, können sie doch neben den anderen, für gleiche Zwecke dienenden Stücken sich kecklich sehen und hören lassen.

Alexander Eisenmann-Stuttgart

Das nächste Heft erscheint am 13. August; Inserate müssen spätestens Montag, den 10. August, eintreffen.



Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 33/34

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 20. Aug. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

An unsere Leser

Obwohl infolge der kriegerischen Ereignisse, die in nahezu ganz Europa wahrscheinlich auf Monate hinaus herrschen werden, musikalische Veranstaltungen nicht nur in Deutschland, sondern, von vereinzelten Ausnahmen vielleicht abgesehen, auch in den übrigen europäischen Ländern unterbleiben dürften, sodaß von Berichterstattungen keine Rede mehr sein wird, werden wir im Erscheinen unserer Zeitschrift nur insofern eine Einschränkung eintreten lassen, als wir von nun ab, wie in früheren Jahren während der Ferienzeit, bis auf weiteres aller 14 Tage ein Doppelheft herausgeben werden.

Denjenigen Abonnenten, denen während des Kriegszustandes die Zeitschrift nicht geliefert werden kann, weil die Post nach Ländern, mit denen das Deutsche Reich im Kampfe liegt, keine Sendungen annimmt, werden die seit 1. August erschienenen Hefte nach Beendigung des Krieges nachgeliefert.

Hochachtungsvoll

Schriftleitung und Verlag der „Neuen Zeitschrift für Musik"

Friedrich Brandes   Gebrüder Reinecke

Mozarts Stellung und Bedeutung im Musikleben der Gegenwart

Von **H. Oehlerking**

„Ja, ein göttliches Schaffen — alles mit Licht übergossen —, bei Mozart möchte ich immer ausrufen: ‚Ewiger Sonnenschein in der Musik, dein Name ist Mozart'". So lesen wir in Rubinsteins wenig bekannt gewordenem Buche über „Die Musik und ihre Meister". Rubinsteins Urteil über Mozart hat für alle Zeiten Gültigkeit. Die Richtigkeit des Ausspruches wird erst recht klar, wenn wir die drei großen Meister der Tonkunst Haydn, Mozart, Beethoven in Vergleich stellen. Bedeutet Haydns Musik den Inbegriff ungetrübter Heiterkeit, irdischer Glückseligkeit und höchster Lebensfreude, verkörpert Beethoven in seinen vollendetsten Werken (3., 5., 9. Sinfonie u. a.) das heldenhafte Streben, das tragische Ringen nach einem idealen Ziel, so ist bei Mozart kein Kampf und Sieg, kein schmerzliches Fragen und Entsagen, sondern „vollendetes Gleichmaß, selige Ruhe und ungetrübter Friede, alles lichtumstrahlt und sonnig heiter, himmlisch schön und unergründlich tief". Sehr bezeichnend nennt ein anderer Schriftsteller Mozart „einen sonnigen Frühlingstag in der Musikgeschichte". Die von seliger Schönheit und Reinheit trunkene Tondichtung Mozarts repräsentiert zunächst die damals vorherrschende italienische Musik in ihrer erreichbaren Vollendung. Italienische Musik war es, die Mozart als musikalisches Wunderkind an den Höfen und in den Städten des In- und Auslandes kennen lernte. Freilich hatten die Deutschen sich auch schon durch Sebastian Bach und Händel, durch Philipp E. Bach und andere einen Namen gemacht: Mozart wurde jedoch durch die Zeitumstände und insbesondere durch seinen Bildungsgang so in die italienische Musik eingeführt und mit ihrem Wesen vertraut gemacht (seine Opern sind ja zum Teil in italienischer Sprache komponiert), daß ihm italienische Musik mit Musik überhaupt identisch sein mußte. Mozart erkannte in Italiens Musik nicht eine spezifisch nationale Kunst, die er mit seinem ausgeprägt deutschen Geist und Gemüt hätte befruchten müssen. In Mozarts Tonkunst berühren sich und kommen zum herrlichsten Ausdruck künstlerische Elemente, eine hochentwickelte Kunst und eine ausgesprochene Individualität. Diese drei Faktoren vereinigten sich und ließen Kunstwerke entstehen, die wir als echt italienisch und zugleich echt mozartisch begreifen.

Die italienische Kunst erfuhr durch Mozart eine weitere Ausbildung, als Mozart in sich

selbst einen frischen Hauch der durch Klopstock, Schiller, Goethe, Herder zu neuem, selbständigem Leben erwachten deutschen Dichtung und eines ernsten, selbstbewußten, national-deutschen Volkes spürte. Jener Wellenschlag einer wieder wuchtig aufblühenden echt deutschen Kunst ergriff Mozart in seinem innersten Denken und Fühlen; nun erst kam es ihm voll und deutlich zum Bewußtsein, daß er berufen sei, als ein deutscher Künstler zu wirken und zu schaffen. Was er früher, da das deutsche Element in ihm ruhend und latent geworden war, sich an italienischer Kunst erworben und in Kunstschöpfungen verarbeitet hatte, konnte er nun als ein Meister, der sich deutschen Sinnes und deutschen Gefühles bewußt war, weiter verwerten und vollenden.

Hatten Händel und Bach erhabene Werke im polyphonen Stil und monumentaler Architektur geschaffen, so trat nach ihnen die Melodik die Herrschaft über die Polyphonie an. Mozart war es, der jede Kunstform seinen eigenen Zwecken dienstbar machte; wie ein Reformator schied er rücksichtslos alle früheren Regeln und Gesetze aus, die er für veraltet, überlebt erachtete. Um dies zu verstehen, brauchen wir nur den Orchesterstil der Sinfonie zwischen Mozart und Haydn oder das musikalische Drama Mozarts, wie er es im Don Juan gestaltete, zu vergleichen mit früheren Erzeugnissen (Italiener, Händels Opern) auf diesem Gebiet. Durch dieses entschiedene Vorgehen gegen die Tradition, die Gewinnung neuer Kunstwerke aus dem Hergebrachten und der Vergangenheit wurde Mozart zum Klassiker, von welchem Franz Liszt in sehr bezeichnender und geistreicher Weise sagt: Mozarts unendliches Verdienst um die Kunst, das alle übrigen zusammenfaßt, besteht darin, daß er sie fest in das soziale Leben einpflanzte, damit sie, fortan ein Element der geistigen Bildung, die Kluft ausfülle, welche die gelehrte von der naiven Musik trennte. Sein Verdienst besteht in der innigen Verschmelzung und Vereinigung der Melodie, dieses Naturerzeugnisses des musikalischen Volksgeistes, mit der Harmonie, dieser durch jahrhundertjährige Arbeit unserer Meister ruhmvoll geschaffenen Wissenschaft.

Mozart gab in die von J. Haydn übernommene Kunstform neues, frisch pulsierendes Leben, er nahm dem Orchester die Steifheit, Eintönigkeit, die untergeordnete Stelle der Begleitung zu einer gesungenen oder instrumental vorgetragenen Melodie. Zu größerer Bedeutung und Selbständigkeit innerhalb des Orchesters erhob er vor allem die Blasinstrumente. Das von Mozart neugebildete Orchester wurde der Ausgangspunkt des Fundaments, auf welchem die Romantiker (Weber), Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner weiterarbeiteten. Was über Mozarts Einfluß auf die Gestaltung und Vollendung des Sinfonieorchesters ausgeführt ist, trifft gleichfalls für das musikalische Drama zu, wenngleich allerdings nicht übersehen werden darf, was Gluck an Vorbereitung und Vorarbeit gerade für das Musikdrama geleistet hat. Mozart ist jedoch unter seinen Zeitgenossen der Vollender des Musikdramas und der unmittelbare Wegweiser Webers und R. Wagners geworden.

Schuf J. Haydn in sorgloser Heiterkeit nicht weniger als 150 Sinfonien und 24 (gänzlich vergessene) Opern, so beträgt die Zahl der ungleich sorgfältigeren (? Die Schriftleitung) und farbenfreudigeren Sinfonien Mozarts 41, die der Opern 19.

Eigenartig ist die Bedeutung und Stellung Mozarts als Komponist für Blasinstrumente. Mozart betritt in dieser Hinsicht Neuland, bleibt auch auffallenderweise lange Zeit hindurch ohne Nachfolger. Was Haydn für Blasinstrumente schrieb, war unbedeutend; Beethovens Oktett, Rondino, die Duette für Klarinette und Fagott entstanden noch in Bonn, zu einer Zeit, da er weiteren Kreisen kaum bekannt war. Mozart erscheint mit der nicht geringen Zahl der für Blasinstrumente verfaßten Werke als der Begründer und Schöpfer dieser Kunstgattung.

Als Bahnbrecher und Neuerer sehen wir Mozart auch hinsichtlich der Konzeption des Konzertes. Mozarts Vorgänger bleiben bei der Behandlung des Konzertes im allgemeinen noch in der Tradition stecken. Der auf Corelli fußende S. Bach verwertet Violinen, Bratschen, Celli und die Bässe zur Begleitung, Händel verstärkt die Geigen durch die von ihm gern benutzten Oboen, Ph. E. Bach schreibt schon etwas moderner, weicht aber in der Kunstform und der Behandlung der Soloinstrumente nicht von seinen Vorbildern ab. Haydns Konzerte bieten nach keiner Seite hin Neues oder Fortschrittliches. Dagegen erscheinen Mozarts Konzerte in neuer Form; er unterscheidet und gebraucht je nach den künstlerischen Absichten kleines und großes Orchester und weist insbesondere den Blasinstrumenten selbständige bezw. solistische Stellen zu. Sinfonischen Charakter tragen die „Tutti“, sinfonisches Element taucht auch beim Zusammengehen von Soloinstrument und Orchester auf. In der ganzen Anlage und Ausführung ist vom Mozartschen Konzert bis zu demjenigen Beethovens nur ein kleiner Schritt auszuführen nötig gewesen.

Welch hervorragende Bedeutung Mozart auf die Tonkunst im allgemeinen und durch seine geistigen Nachfolger auf die Musikkultur und das Musikleben der Gegenwart ausgeübt hat, erhellt, wenn wir nun weiter eine kurze Betrachtung der Kammermusik Mozarts anstellen. Mit Boccherini gebührt Mozart das Verdienst, das Streichquintett, das Klavierquintett, das Klavierquartett neu geschaffen zu haben. Die Sonate für Klavier und Geige hat er verfeinert, verinnerlicht, vertieft. Eine Neubelebung bezw. Neuschöpfung erfährt das Klaviertrio: hier tritt neben dem Klavier die Klarinette und die Viola auf.

Genial behandelt Mozart die Ouvertüre: Form und Inhalt ist durch das zugrunde liegende Drama bedingt. „Sie sind Mark- und Merksteine in der Geschichte der Ouvertüre, gleich Prinzipalsäulen, die dem Ganzen dienen und diesem unentbehrlich sind, aber auch als selbständige Kunstwerke trotz ihrer Abhängigkeit von einem größeren, das erst von ihnen seine Vollendung erhält, volle Geltung haben.“

Eine Auslese aus den 19 Mozartschen Opern, umfassend Figaro, Zauberflöte, Don Juan, sind eine „Welt des Schönen und Erhabenen, die Denkmäler der höchsten künstlerischen Natur“. Sind nicht die Hauptgestalten in Mozarts Meisteropern Osmin, Almaviva, Figaro, Susanne, Cherubin, Don Juan, Leporello, Comthur, Elvira, Donna Anna, Zerline, Tamino, Pamina, Papageno u. dgl. mehr scharf umrissene Charakterköpfe, uns allen lieb und vertraut geworden? Ist bei Mozart auch das „Naturmalerische“, die Schilderung der Szenerie durch die Musik nicht so ausgeprägt wie in den neueren Werken, so bietet er reichlichen Ersatz durch die vollendete Kunst, die „Situation zu zeichnen, zu malen, zu illustrieren“. „Wo Mozart, den man auch nach Wagner noch immer einen Vollblutdramatiker nennen darf, auf der Bühne

spricht (von seinen Jugendwerken und den auf unliebsame Bestellung geschaffenen Arbeiten abgesehen), da tut er das mit einer Unmittelbarkeit und Deutlichkeit, mit einer Fähigkeit, die Charaktere auch im verwickeltsten Finale auseinander zu halten, daß man, wirkliche Kenntnisse vorausgesetzt, nicht aus dem Staunen herauskommt. Am farbigen Abglanze seiner Opern haben wir das Leben selbst. Nicht das Leben der Gasse, keine brutale Wirklichkeitsschilderung, aber das warmblütige Leben echter Menschen im künstlerischen Niederschlage heiteren oder ernsten Spieles."

Ewigkeitswerte bergen endlich auch die für den Unterricht und die Hausmusikpflege vorzugsweise berechneten Klavierwerke. Zugegeben werden muß, daß manches, was er auf diesem Gebiete schuf, den Stempel der Sorglosigkeit, des Konventionellen, der Gelegenheitsmusik trägt. Als unbedingt klassisch gelten nur 3 bis 4 Sonaten. Aber in dieser kleinen Auslese spricht zu uns eine reiche Fülle höchster Schönheit, heiterer Anmut, keuscher Lieblichkeit. „Die Sonaten, harmonisch vollendete Zeugnisse der Lebensfreude in den raschen Ecksätzen, des deutschen sinnenden und weichen Gemüts wehmütiger Verklärung in den langsamen Mittelsätzen, reichen nicht an die Beethovenschen heran und sind gleich den Haydnschen für den heutigen jüngeren Spieler als Unterrichtsstoff durchaus nicht mehr in vollem Umfang obligatorisch; sie strahlen aber in ihrer jugendlichen apollinischen Schönheit noch ungemindertes Feuer aus" (Niemann: Das Klavierbuch, Verlag Kahnt Nachfolger). Zu Mozarts besten Klavierkompositionen zählen außer den schon erwähnten 3 bis 4 Sonaten: die G dur-Gigue, viele der Variationen, das gehaltvolle D moll-Klavierkonzert; voll ernsten, teilweise fast tragischen Charakters sind die beiden 2händigen Fantasien in D und C moll, die beiden 4händigen in F moll, die 4händigen Variationen, das A moll-Rondo; allen voran die gewaltige Fantasie-Sonate in C moll; ferner die D dur-Sonate für 2 Klaviere.

Das Wirken Mozarts in allen Literaturzweigen erscheint uns Heutigen erst dann in voller, leuchtender Größe, wenn wir die Zeitumstände betrachten, unter denen er lebte und schuf. Das geistige Leben Deutschlands hatte nach dem 7jährigen Kriege (1756—1763) allgemein einen blühenden Aufschwung genommen. Nationales Leben zog in die Dichtkunst ein. Der Kampf gegen eine überlebte Gesellschaftsordnung wurde aufgenommen, so durch Schiller in „Kabale und Liebe", durch Goethe in „Götz von Berlichingen". Der Intoleranz folgte auf religiösem Gebiete die Toleranz; Vossens „Luise" ist davon dichterisch ein beredtes Zeugnis. Selbstsucht und Genußsucht waren schon durch Friedrich den Großen bekämpft, Kant und Kaiser Josef II. setzten diese Bestrebungen fort. Das Selbstbewußtsein des Bürgers erstarkte, hingegen verblaßte das Selbstgefühl des Adels. Die Presse entwickelt sich immer mehr zum Organ der öffentlichen Meinung, die Schule bekommt statt ungelernter Unteroffiziere und Handwerker sachlich vorgebildete Erzieher, Wissenschaft und Kunst regen sich an allen Ecken und Enden.

Mozarts heller Blick sah diesen blühenden Aufschwung, den seine Zeit, sein deutsches Volk nahm. Sein Denken und Fühlen zu einer solch mächtig sich regenden und aufblühenden Epoche fand einen Niederschlag, einen Abglanz, einen Widerschein in seiner Tondichtung.

Man sollte meinen, eine so herrliche Kunst, wie sie Mozart der Menschheit geschenkt, müßte unserm Volk, unserer national und wirtschaftlich aufstrebenden Zeit hoch willkommen, müßte Volksgut sein! Und doch zeigen statistische Übersichten und Vergleiche, daß unter den Klassikern namentlich Mozart arg vernachlässigt wird. Die Gründe und Ursachen dieser traurigen Erscheinung sind äußerst verschiedene und mannigfache. Vorerst muß die Tatsache festgestellt werden, daß das „Musikempfinden" der breiten Masse des Volkes einen bedenklichen Tiefstand erreicht hat. Ist es nicht die seichte, schlüpfrige Wiener und Berliner Operette, die unser Theater am leichtesten und meisten füllt? Ganz zu schweigen von der verlogenen und ekelhaften Begleitmusik zu den Kinobildern, die nun schon bald im kleinsten Landstädtchen an Sonn- und Wochentagen geboten werden. Große Schuld hat der zu Hause und in Schulen erteilte Musikunterricht auf sich geladen. Der Musikunterricht ist ja leider immer noch trotz der eifrigsten Bestrebungen des musikpädagogischen Verbandes so gut wie vogelfrei. Jeder darf unterrichten, ob er dazu berufen ist oder nicht. Die Vorbildung unserer Musiklehrer müßte privatim und auch auf Musikschulen nicht bloß auf die rein technische Seite hin zugeschnitten werden, sondern auch nach musikwissenschaftlichen Grundsätzen vor sich gehen, dem Kunstverständnis und der Stillehre ein breiter Raum zugemessen sein. Der Weg zu Mozart würde sich dann ganz von selbst wieder finden!

Auch die Opernaufführungen Mozarts hinterlassen oft nur ein Zerrbild der Kunst dieses göttlichen Meisters. Warum? Die Sänger kennen und können keinen bel canto-Gesang mehr, die Kapellmeister ermangeln des Stilgefühls, die Orchester sind oft viel zu stark besetzt, Bühnen- und Theaterräume viel zu groß. Große Aufführungsräume sind der Tod der Mozartschen Kunst, welcher Zierlichkeit, Grazie, Schönheit das wesentliche Merkmal ist.

Zum künstlerischen Genuß der Mozartschen Musik gehört ein einfacher, froher Sinn, der unserer Zeit fehlt. Überall sehen wir ein Kämpfen und Ringen auf wirtschaftlichem, politischem und geistigem Gebiete. Nun aber ist die Musik eine Kunst, die in Tönen die Regungen des Herzens und der Seele aussprechen will. Wer unter uns Heutigen wird da leicht ein inniges und inneres Verhältnis zu Mozart gewinnen können? Wohl nur die, welche des Lebens Drang, Sturm und Not überhaupt nicht kennen, oder alles — im vorgerückteren Alter vielleicht! — überstanden haben.

Diese letztere, düstere Betrachtung darf uns, die wir eine musikalische Volkskultur erstreben, vor allem aber den Schund bekämpfen, nicht abhalten, Mozarts Kunstwerke liebevoll zu pflegen. Ein Umschwung zur gründlicheren Mozart-Pflege hat sich schon längst angemeldet, teilweise vollzogen. Nicht nur sorgt der musikpädagogische Verband für eine gründliche Reform des Musikunterrichts, der Vorbildung und allgemeinen Hebung des Musikerstandes, auch Mozart-Gemeinden, Mozart-Vereine, weitausschauende Dirigenten und Kapellmeister trachten nach Kräften dahin, daß der Vernachlässigung Mozarts Einhalt getan wird.

Es ist nicht nötig, Mozart besondere Festspielhäuser zu bauen. Wenn auf dem beschriebenen Wege musikalische Kultur die Gegenwart durchdrungen hat und die Zukunft erfüllen wird, so werden die Menschen, die auch nur einen leisen Hauch dieser göttlichen Kunst verspürt haben, von selbst zu Mozart zurückkehren.

Hilfsstellen für Berufsmusiker

Zu München ist eine „Hilfsstelle für Berufsmusiker“ gegründet worden. Über ihren Zweck gibt der nachfolgend abgedruckte „Aufruf“ Aufschluß. Sie soll für die Dauer des Krieges bestehen. Verwaltet wird sie durch je zwei Mitglieder der unterzeichneten Musikervereinigungen; die laufenden Arbeiten werden zu öffentlich bekannt gegebenen Stunden erledigt.

Es sei angeregt, den zu München gemachten Versuch auch in anderen deutschen und österreichischen Städten durchzuführen.

Aufruf: Hilfsstelle für Berufsmusiker

Über eine große Zahl von Musikerfamilien hat schon der Ausbruch des Krieges die bitterste Not gebracht.

Viele zu den Waffen einberufene Musiker haben Frau und Kind ohne jegliche Existenzmittel zurücklassen müssen. Und zu Hunderten und Aberhunderten zählen die größeren und kleineren Orchestern Angehörenden, die man plötzlich aus ihren Stellungen entließ, sei es mit einer knappen Abfindung, durch die sie ihr Leben für einige Tage notdürftig fristen können, sei es ohne die geringste Unterstützung.

Nicht weniger beklagenswert ist das Los derer, die Unterricht erteilen und über Nacht ihre Stunden einbüßten.

Unter den Unzähligen aus allen Ständen und Berufsarten, die durch ernste und heitere Musik Freude, edlen Genuß, Erhebung finden, sind sicherlich nicht wenige, die jetzt auch der Familien der ins Feld gezogenen und der ins Elend geratenen Musiker gedenken und ein Scherflein zur Milderung ihrer Lage beitragen werden. Wir bitten sie, Spenden, vom kleinsten Betrage an, der in Rücksicht auf die Zeitumstände gegründeten **Hilfsstelle für Berufsmusiker** zu Händen des Herrn Kapellmeisters Theo Freitag, München, Luisenstraße 71, II freundlichst übermitteln zu wollen. — Auch bitten wir alle, die ihre Unterrichtsstunden schon gekündigt haben, sie nach Möglichkeit wieder aufzunehmen.

Des weiteren ersuchen wir alle, die auf längere oder kürzere Zeit für leichtere körperliche oder Büroarbeit verschiedenster Art tüchtiger und zuverlässiger Hilfskräfte benötigen, sich zwecks Vermittlung an die genannte Stelle zu wenden. Nicht gering ist die Zahl der Musiker, die sprachkundig sind, mit Buchführung, Maschinenschrift u. a. m. vertraut sind und gegen bescheidenes Entgelt innerhalb und außerhalb Münchens sich mit Eifer und Hingebung betätigen möchten.

München, den 10. August 1914.

Paul Ehlers. Richard Strauß. Paul Marsop.
Münchner Tonkünstlerverein I. A.: Julius Schweitzer.
Münchner Musikerverbindung I. A.: Albert Knüppel.
Münchner Ensemblemusiker-Bund I. A.: Theo Freitag.



Stimmung in den Kriegsländern.

Hofoperndirektor Gregors Erlebnisse.

Der Direktor der Wiener Hofoper, Hans Gregor, der seinen Urlaub in Ostende verbrachte, hielt sich auf der Durchreise in Prag auf und erzählte einem Mitarbeiter des „Berliner Börsenkurier“ über seine Erlebnisse folgendes:

„Die Nachricht von der Kriegserklärung Österreichs an Serbien erreichte mich und meine Frau in Ostende; wir betrachteten diesen Krieg als eine Züchtigungsexkursion, die uns nicht zu beunruhigen brauchte, weshalb wir beschlossen, bis auf weiteres in Ostende zu bleiben. Dort scheint man aber schon damals mehr als wir gewußt zu haben, denn man riet uns, sofort abzureisen. Artur Nikisch, der mit uns war, fuhr nach England, während wir blieben, bis die übrigen Kriegserklärungen erfolgt waren. Da die Bahnlinien bereits für Zivilisten gesperrt waren, mußten wir streckenweise auf Gemüsewagen und Viehwagen reisen. Die Holländer erwiesen sich als deutschfreundlich und kamen uns in jeder Weise entgegen.

Wie anders wurde das in Belgien! In den Straßen nichts als Betrunkene. Sowohl die Offiziere wie die Mannschaften besoffen wie die Kanonen! Überall ein chaotisches Durcheinander, eine unglaubliche Disziplinlosigkeit. Die Bevölkerung befand sich in gedrücktester Stimmung und gab sich keine Mühe, ihren Unmut zurückzuhalten. Das Militär machte durchweg einen schlappen Eindruck.

In Paris war die Stimmung noch viel gedrückter. Ich selbst war dort keinen Belästigungen ausgesetzt, weil ich zu sehr international bin, als daß man mir den Deutschen vom Gesicht ablesen könnte, aber die meisten Deutschen waren den schlimmsten Insulten ausgesetzt. Am meisten wüten die Franzosen gegen Kaiser Wilhelm, dem man in Paris die ganze Schuld an dem Weltkrieg beimißt. In Paris ist sogar die Meinung vertreten, das österreichische Ultimatum an Serbien, das die letzte Ursache des Weltkriegs war, sei von Kaiser Wilhelm verfaßt und nach Belgrad abgesandt (!) worden. Die intelligente Bevölkerung von Paris ist einmütig gegen den Krieg, der als großes nationales Unglück betrachtet wird. Viele vornehme Pariser haben mich gefragt: „Pourquoi votre empereur a-t-il commencé la guerre? Nous ne voulons pas de cette guerre!“

Von der Wiener Hofoper hörte ich gar nichts. Das letzte Staatstelegramm, das ich noch in Ostende erhielt, benachrichtigte mich davon, daß das Salzburger Mozart-Fest abgesagt sei. Seit damals erhielt ich keine Nachricht aus Wien, so daß ich bis heute keine Ahnung habe, ob die Hofoper wie gewöhnlich am 18. August eröffnet wird oder nicht.

Als ich die Grenze passiert und wieder deutschen Boden unter meinen Füßen hatte, erlebte ich einen großen Augenblick. Welcher Unterschied zwischen hüben und drüben! In Frankreich Ratlosigkeit, wüstes revoltierendes Volk, eine besoffene Armee, in Deutschland von der Grenze angefangen — überall helle Begeisterung, Kampfeslust und musterhafte Ordnung. Man kann sich keinen Begriff davon machen, wie ruhig und zielbewußt in den letzten Tagen im Reich gearbeitet wurde. Wenn in der Hofoper eine Absage ist, herrscht größere Aufregung.“

Rundschau

Konzerte

Donaueschingen Auf dem Wege der Erschließung des großen Musikalienbestandes, der unter 3000 Manuskripten ungefähr 800 völlig unbekannte Werke zählt, berührte das IV. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen (am 26. Juli) sehr dankbare Stationen. Voran steht in der „Aufführung unveröffentlichter Werke der Tonkunst“ ein Esdur-Septett Konradin Kreutzers. In sechssätziger Form bietet es an klanglicher Schönheit eine Fülle und recht bedeutende, ja großzügige Momente. So gar nicht in der Art, die sonst wohl Kreutzer eigen ist. Bevorzugt in der Instrumentation sind auffallend Violine und Klarinette, denen häufig die Melodieführung anvertraut wird. Im Ensemble gibt es der Viola, dem Cello, Horn, Fagott und Kontrabaß ansprechenden Wohllaut. Von einer gehaltvollen Einleitung führt eine Solokantilene der Violine zum Allegro vivace; in das I. Thema teilen sich Violine und Klarinette. Im folgenden Adagio setzt nach der in breiter Linie gebrachten Melodie (Klar., dann Cello) eine interessante Figuration ein. Klar hebt sich des weiteren ein Hornsolo mit der Violine als Antwort ab. Das Beste haben diese ersten, sehr durchsichtig gearbeiteten Sätze. Auch das gefällige Menuett und das geheimnisvoll düstere Andante. Das Septett aus der Werkstatt eines reifen Künstlers würde das Verlangen rechtfertigen, vor größeren Kreisen von Kennern gespielt zu

werden. Daran ändert kaum etwas, daß die beiden Endsätze merklich in Erfindung und Technik ihres Baues nachlassen, den man sogar mehr flüchtig als routiniert nennen könnte. Jedem Musikhistoriker nicht ganz unbekannt wird die aus Originalstimmen gespielte Ddur-Sinfonie Anton Eberls sein. Ihre Wiederaufführung beweist zur Genüge das geistig hohe Milieu der Kreise um Beethoven und Mozart. Schon sehr merkwürdig in ihrer zweisätzigen Form dünkt ihre Melodik und Harmonik äußerst kühn, den Beethovenschen Stil im kleinen vorwegnehmend und auch Schubert vorausahnend. Es frappiert ein Tempo di marcia zwischen der getragenen Einleitung und dem ungestümen Allegro agitato. Das ist mehr als Einfall, fast pikante Wirkung. Dahinter folgt ein Andante con moto von figurativem Reiz und kraftvollem Inhalt.

Sollte es nicht möglich sein, einem genialen Routinier wie Franz Anton Rosetti neue Wege zu öffnen? Sein Menuett jedenfalls, aus einer der 14 im Manuskript in Donaueschingen aufbewahrten Sinfonien uraufgeführt, verspricht rassiges Temperament neben stark künstlerischer Empfindung. Von der Heerstraße abseits pilgert ein Klosterbruder. Romanus Hoffstetter, dessen Sinfonien (in der fürstl. Hofbibliothek gefunden) noch nirgends gewürdigt wurden, obwohl sie echteste Barockkunst sind. Das aufs neue gespielte Andante ist mönchische Erbauungsstunde.

Im vokalen Teil des Konzertes hörte man die bis heute ungedruckte Medoro-Arie aus Haydns „Ritter Roland" („Sag ihr, daß meine Wunden —") und eine würzige Nummer aus Cimarosas „Der Schmaus" (il Convito), dessen deutsche Partitur zur Aufführung in Donaueschingen 1788 angefertigt wurde. Beide Arien, deren eine im Belcanto, die andere in humorvoller Plaisanterie (auch textlich) schwelgt, sang mit gutem Verständnis Herr H. Ackermann (Stuttgart).

Das Konzert, dem die fürstliche Familie anwohnte, hat Herr Kapellmeister Heinrich Burkard sorgsam vorbereitet und geleitet. Sein Orchester setzt sich aus Donaueschinger Musikfreunden und Mitgliedern der Konstanzer Regimentskapelle zusammen, unter denen sich Herr Konzertmeister Zoll als tüchtiger Soloviolinist im Septett bewährte.

Hans Schorn (B.-Baden)

Noten am Rande

Feinde hinaus! Der Allgemeine deutsche Musikerverband erläßt folgende Bekanntmachung: „Wie aus den Berichten der Tageszeitungen ersichtlich, werden unsere deutschen Brüder und Schwestern in den mit uns Krieg führenden Ländern — wir erinnern an Belgien, Frankreich und Rußland — in einer Weise behandelt, die aller Zivilisation Hohn spricht. Wir haben deswegen beschlossen, dem Beispiel des Lokalvereins Berlin folgend, alle diejenigen aus unserem Verbande auszuschließen, die den uns feindlichen Nationen angehören. Wir halten es nicht für angebracht, solchen Kollegen die Wohltaten unseres Verbandes zuerkennen zu müssen, und verzichten natürlich auch auf deren Leistungen."

Weber über Beethoven. Kürzlich wurde ein bisher unbekannter Brief Carl Maria von Webers (aus Mannheim vom 26. März 1810) an den Züricher Musikverleger und Schriftsteller Hans Georg Nägeli versteigert. Darin heißt es: „Sie scheinen aus meinem Quartett der Caprice in mir einen Nachahmer Beethovens zu erblicken, und so schmeichelhaft dies auch manchem sein könnte, es ist mir gar nicht angenehm. Erstens habe ich alles, was den Stempel der Nachahmung trägt, vermieden, und zweitens bin ich zu sehr in meinen Ansichten von Beethoven verschieden, als daß ich je mit ihm zusammenzutreffen glauben könnte. Die feurige, ja beinah unglaubliche Erfindungsgabe, die ihn beseelt, ist von einer solchen Verwirrung in Anordnung seiner Ideen begleitet, daß nur seine früheren Kompositionen mich ansprechen, die letzten hingegen mir nur ein verworrenes Chaos, ein unverständliches Ringen nach Neuheit sind, aus denen einzelne Genieblitze hervorleuchten, die zeigen, wie groß er sein könnte, wenn er seine üppige Phantasie zügeln wollte. Da ich mich natürlich nicht des großen Genius' Beethovens erfreuen kann, so glaube ich wenigstens in logischer und technischer Hinsicht meine Musik verteidigen zu können und mit jedem Stück einen bestimmten Eindruck zu erwirken. Denn nur das scheint mir der Zweck einer Kunstausführung zu sein, aus einem einzelnen Gedanken das Ganze zu spinnen, daß in der großen Mannigfaltigkeit immer die Einheit, durch das erste Prinzip oder Thema erzeugt, hervorleuchte".

Eine Beethoven-Gesellschaft auf Kuba. In Santiago de Cuba hat sich vor einiger Zeit unter der Leitung Rafael P. Salcedos eine Beethoven-Gesellschaft gebildet, deren Ziel es ist, neben der allgemeinen Veranstaltung von künstlerischen Konzerten insbesondere deutsche Musik und vor allem Beethoven zu pflegen. In der abgelaufenen Saison wurden bereits mehrere Konzerte veranstaltet, die bei der Bevölkerung der Stadt regen Anklang gefunden haben.

Mark Twain über Richard Wagner. Mark Twain hatte seine Meinung über Richard Wagner, aber man wußte nie genau, welche. Eines Tages indessen, als er in einer Gesellschaft heißer Musikfreunde speiste, bat ihn einer von diesen, einige Worte über die Musik zu sagen. Der amerikanische Humorist ließ sich nicht lange bitten und erklärte nach der „Revue" folgendes: „Ich habe zahlreichen Wagner-Konzerten beigewohnt; es ist kein Jahr vergangen, ohne daß ich Wagner gehört hätte. Ich kenne alle seine Werke gründlich und ich habe sie selbst gespielt. Was ich Ihnen sagen kann, ist dies: Ich bin überzeugt, daß seine Musik weit davon entfernt ist, so schlecht zu sein, wie es zuerst den Anschein hat . . ."

Deutsche Schlachtmusik im russischen Heere. Ende des vergangenen Jahres war die Komposition eines neuen russischen Armeemarsches vom Zaren angeregt und ein hoher Preis für den Sieger im Wettbewerb ausgesetzt worden. Der Zar wählte den Marsch „Soldatenblut" des deutschen Komponisten Franz v. Blon unter den eingegangenen Werken aus und bestimmte ihn zum Armeemarsch. Der Marsch ist in der russischen Armee sehr beliebt und hatte sich bald überall eingebürgert. Nun erleben wir es, daß die Russen in dem von ihnen frivol heraufbeschworenen Kriege unter den Klängen deutscher Musik gegen uns marschieren und fechten!

Erinnerungen der Musik- und Theaterwelt an 1870 bringt der Berliner Börsenkurier: Nach Beginn des deutsch-französischen Krieges stellten sich die königlichen Sänger Albert Niemann und Franz Betz als Krankenwärter zur Verfügung. Sie wurden der zweiten Armee zugeteilt. — Herr v. Loën, der Generalintendant des Weimarer Hoftheaters, trat als Johanniterritter dem deutschen Heere bei. — Aufsehen erregte der Aufruf der Operettensängerin Minna Hänsel (am 31. Juli 1870) zur Bildung eines „Amazonenkorps" unter Hinweis auf den ähnlichen Beschluß der deutschen Frauen in den Freiheitskriegen von 1813. Minna Hänsel hatte für dieses „berittene Amazonenfreikorps" 53 junge Damen geworben und dieses am 6. August dem General Vogel v. Falkenstein behufs Teilnahme an der Küstenbewachung zur Verfügung gestellt, was dieser jedoch ablehnte. — Der älteste Sohn Max Schneckenburgers, des Dichters der „Wacht am Rhein", diente als Jäger bei der württembergischen Felddivision. — Die Zahl der Kriegslieder, die in der Zeit vom 16. Juli bis 22. August entstanden, betrug nicht weniger als 634 Dichtungen. Hiervon entfielen 491 auf Orte des damaligen „Norddeutschen Bundes" und 143 auf solche der „Süddeutschen Staaten". — Von den 28 Theatern, die Berlin vor dem Kriege besaß, waren im August 1870 nur noch 9 tätig. Nach Mitteilung der Generalintendanz der Kgl. Theater wurden 43 Mitglieder des Personals (Kammermusiker, Chorsänger, Maschinisten usw.) zu den Fahnen einberufen. Zwei trugen bereits im August auf dem Felde der Ehre Wunden davon. — Baron v. Rahden, der Gatte Pauline Luccas, wurde als im Kriege getötet gemeldet. Frau Lucca befand sich, ehe sie die Todesnachricht empfing, auf dem Wege nach Pont à Mousson, um ihren Mann

pflegen zu können, fand ihn aber noch lebend und veranlaßte seinen Transport nach Berlin. — Das Musikkorps des 4. Posenschen Infanterieregiments machte in der Schlacht bei Sedan 13 Franzosen mit 3 Pferden zu Gefangenen. Kapellmeister W. Müller erhielt das eiserne Kreuz für seine Tapferkeit. — Ein rührender Anblick war es, als in der Schlacht bei Metz am 18. August bei dem 1. Gardedragonerregiment abends Appell geblasen wurde und 602 reiterlose Pferde von allen Seiten her diesem militärischen Rufe folgten und teils matt, teils verwundet sich dem Regiment treu anschlossen. — Unter den im Kriege Gestorbenen befand sich auch der Militärkapellmeister Wollenhaupt. H. W.

Kreuz und Quer

Berlin. Alfred Schattmann hat eine heitere dreiaktige Oper „Die Geister von Kranichenstein" vollendet.

Dresden. Die Königliche Generaldirektion gibt bekannt, daß die Königlichen Hoftheater bis auf weiteres geschlossen bleiben. Dagegen wird erwogen, ob es nicht möglich sein wird, trotz der zahlreichen Einberufungen des Personals zur Armee in einiger Zeit patriotische Aufführungen und Abende zu veranstalten, deren Reinertrag auf Befehl des Königs vornehmlich dem Roten Kreuz und dem in der Bildung begriffenen Landesverein zur Unterstützung der zum Kriegsdienst eingezogenen Mannschaften zufließen soll.

Hamburg. Im Alter von 77 Jahren verstarb hier der frühere Hofopernsänger Emil Fischer. In seiner Glanzzeit feierte er Triumphe über Triumphe; sein Wotan, sein Hans Sachs, ferner sein Sarastro usw. waren einzigartig, seine Stimme von wunderbarem Klang. Von 1880 bis 1885 wirkte Fischer in Dresden, dann ging er unter Bruch seines Vertrages nach Amerika; er hatte dort neue glänzende Erfolge. Jahre hindurch war er in Neuyork der beliebteste Gesangslehrer. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in Hamburg.

— Die Neue Oper hat die russische Oper „Der geizige Ritter" von Rachmaninoff zur deutschen Erstaufführung erworben.

Helsingfors. Der bekannte finnische Komponist Jean Sibelius, der kürzlich auf eine Einladung des Norfolk Music Festival hin in Amerika die Uraufführung seines neuesten Orchesterwerkes „Die Oceaniden" veranstaltete, wurde anläßlich dieses Besuches in der Neuen Welt von der Yale University in New Haven (Connecticut) zum „Doctor of Music" ernannt. Die neuesten Orchesterschöpfungen von Sibelius: die „Scènes historiques" werden in kommender Konzertzeit u. a. in Antwerpen, Dresden, Hamburg, Leipzig (Gewandhaus), Innsbruck, Tsingtau, Heidelberg gespielt werden.

Köln. Am 15. Oktober findet im Kölner Opernhaus die Uraufführung der Oper „Fennimore und Gerda" von Frederick Delius statt.

Karlsruhe. Das Großherzogliche Konservatorium für Musik, Karlsruhe, wurde (nach dem 30. Jahresbericht) im verflossenen Schuljahre von 901 Zöglingen besucht. Der Unterricht ist von 36 Lehrern und 25 Lehrerinnen erteilt worden. Durch die Gnade der Großherzogin Luise von Baden wurden unbemittelten begabten Schülern reiche Stipendien gewährt. Von der Direktion des Großherzoglichen Konservatoriums selbst wurden 30 Freistellen und 50 Schulgeldermäßigungen bewilligt. Die Stadt Karlsruhe leistet der Anstalt einen jährlichen Beitrag von 6000 M. Vom Ministerium des Kultus und Unterrichts wurden dem Lehrerpensionsfonds 500 M. überwiesen. Außerdem verlieh das Ministerium einem talentvollen bedürftigen Schüler ein Stipendium von 200 M. Der von der Großherzogin Luise für die Lehrerinnen begründeten Stiftung wurden überwiesen 500 M. als Jahresbeitrag von einer der Anstalt nahestehenden Persönlichkeit und 507,88 M. Ertrag der öffentlichen Schlußprüfungen. Im Laufe des Schuljahres veranstaltete das Großherzogliche Konservatorium 29 Aufführungen: 15 Vortragsabende und 14 Prüfungskonzerte. Das neue Schuljahr beginnt am 15. September.

Leipzig. Der hiesige Männergesangverein Concordia hat in Anbetracht der schweren Zeiten die für den Herbst dieses Jahres zur Feier seines 50jährigen Jubiläums angesetzten Festlichkeiten bis auf weiteres verschoben.

Mailand. Ruggiero Leoncavallo arbeitet an einer neuen dreiaktigen Oper, betitelt „Ave Maria".

New York. Der kürzlich verstorbenen Sängerin Lillian Nordica wird, wie der Ménestrel berichtet, in New York ein Denkmal errichtet werden, und zwar voraussichtlich in dem großen New Yorker Zentralpark. Die Initiative zur Ausführung dieses Planes hat der Pianist und Komponist Albert Mildenberg ergriffen. Ob die Ausführung einem bestimmten Künstler übertragen oder ob ein Wettbewerb veranstaltet wird, steht noch nicht fest.

Neuere unterhaltende und instruktive Klaviermusik

Mittelschwer bis schwer

Fritz Leeder, Op. 12: Konzertwalzer. M. 1,50. (P. Pabst, Leipzig.)

Rassiges und brillantes Stück, mit dem ein virtuoser Salonspieler zu glänzen vermag. Dafür hat bekanntlich Moszkowsky den modernen Typ geschaffen, und er übertrifft trotz merklichen Alterns doch auch jetzt noch die meisten seiner Nachahmer an Eleganz und Vornehmheit der Erfindung, wenngleich auch der Leedersche Konzertwalzer recht dankbare und hübsche Motive geschickt verarbeitet.

August Stradal, Gavotte und Musette. M. 1,50. (J. Schuberth & Co., Leipzig.)

Die Arbeit des bekannten Liszt-Schülers und geschätzten Translateurs ist bezeichnenderweise der exzellenten ungarischen Klaviervirtuosin Alice Ripper gewidmet und dokumentiert damit allein schon den Stil ihres technischen Zuschnitts.

Ignaz Friedman, Op. 22: Estampes (Impatience. Sérénade du Pierrot. Discours intime. Marquis et Marquise. A la Watteau. Badinage). M. 2,50. (Mojmir Urbánek Prag.)

Wahrscheinlich dürften auch diese Chopin-Lisztschen und zum Teil sogar noch jüngeren Spuren folgenden, aber jedenfalls höchst interessanten „Klavierimpressionen" nicht weit über die Grenzpfähle der Virtuosenzunft hinausdringen. Denn was Friedman hier an technischer Verve, an Spannkraft und Elastizität den 10 Fingern zu leisten zumutet, daran wird der gewöhnliche Sterbliche mit 20 — wenn er sie hätte — vielleicht auch noch zu tun haben. Daß sie außerdem noch das kultivierteste Feingefühl für Anschlagsnüancen vom Spieler erfordern, um voll zu wirken, bedarf wohl kaum erst der besonderen Erwähnung.

Felix Blumenfeld, Op. 29: Zwei Etüden. kplt. M. 1,40. Op. 44: Vier Etüden. kplt. M. 1,60. Op. 45: Deux Impromptus. kplt. M. 1,40. Op. 46: Sonate — Fantasie. M. 2,—. (M. P. Belaieff, Leipzig.)

P. Khvostchinsky, Op. 13: Deux Préludes. M. 0,80. (M. P. Belaieff, Leipzig.)

Váša Suk, Esquisse, Souvenir de Taganrog. M. 1,20. (Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.)

W. Malichewsky, Op. 16: Prélude et fugue fantastique. M. 1,60. (M. P. Belaieff, Leipzig.)

Die hier genannte jungrussische Etüden- und Konzertmusik weist durch die Bank ebenfalls einen meisterhaften, glänzend-virtuosen Klaviersatz auf. Stil und Art sind genügend gekennzeichnet, wenn man an das den Jüngeren voranleuchtende und von ihnen wohl noch nicht so bald übertroffene Zweigestirn der älteren Schule: an Rubinstein und Henselt, erinnert. Der leichteste ist Suk, dessen mit zarten Farben gemaltes musikalische Pastellbildchen nur durch die Polyrhythmik seines Stimmengewebes dem Spieler einige nicht ganz leicht besiegbare Hindernisse in den Weg legt. Noch höhere Anforderungen darin sowie in dem plastischen Hervorheben versteckter Melodietöne, selbständiger Mittelstimmen usw. stellt Blumenfeld, der sich namentlich als geistvoller und spezieller Pfleger der von Chopin und Liszt gegipfelten „poetischen Konzertetüde" schon bewährt und einen hochgeachteten Namen erworben hat. Jedenfalls fühlt er sich dort erst so recht zu Hause, wie seine dreisätzige, zwar nach der rein klaviertechnischen Seite hin nicht uninteressante, aber durch Wucht und Tiefe der Gedanken nicht allzu schwer belastete „Fantasiesonate" klar und ohne weiteres erkennen läßt. Ein aussichtsreiches Talent erblicke ich in Khvostchinsky, dessen beiden „Préludes" nicht nur leichte sichere Formengebung, sondern auch Phantasieschwung und einen ausgeprägten Sinn für farbenreiche Harmonik verraten. Anders bei Malichewsky, dessen dickflüssiger und manchmal überladen-schwülstiger Klavierstil wieder mehr „orchestrale" Massenwirkung anstrebt. Karl Thiessen

Das nächste Heft erscheint am 3. Septbr.; Inserate müssen spätestens Montag, den 1. Septbr., eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 35/36

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 3. Sept. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Die Generationenlehre

Von **Bruno Schrader**

In meinem kleinen Musiklexikon, das im Reclamschen Verlage als neue Bearbeitung des Bremerschen erschien, befindet sich ein spekulativer Begriff, der als neu auffiel und mir die Last öfterer Nachfragen und Antworten verursachte. Er gehört in die Geschichtsphilosophie und hier im besondern in die Musikgeschichtsphilosophie. Seiner näheren Beleuchtung dient der vorliegende Aufsatz.

Der Umstand, daß sich die gegenwärtige Musikgeschichtsforschung (in der Ansicht, die nächste Arbeit habe ausschließlich der Erörterung praktischer Fragen sowie der Ausgrabung und Erkenntnis der Denkmäler, kurz der heute allein seligmachenden Spezialforschung zu gelten) geschichtsphilosophischen Tendenzen abgeneigt zeigt, vermag den Wert spekulativer Betrachtung der Entwicklungsreihen keineswegs zu erschüttern. Eine spätere Zeit wird wohl oder übel suchen müssen, den Wirrwarr der Erscheinungen an den roten Faden einer höheren Idee zu knüpfen, wenn nicht die Herrschaft des gröbsten Materialismus auch auf diesem Gebiete der Geisteswelt proklamiert werden soll. Dann dürfte auch Hegels Geschichtsphilosophie, die in der Geistlosigkeit unserer Tage so sattsam als „Spielerei" verschrien wird, wieder zu Ehren kommen. Der Wert der Spekulation ist gerade in der Kunst unschätzbar. Ulrici, der hallische Gegner Hegels, definiert sie als das produktive, ergänzende und abrundende Schauen, womit aus den Teilen und Bruchstücken, die uns vorliegen, das Ganze einer wissenschaftlichen Weltanschauung gleichsam herausgeschaut wird und von dieser erschauten Einheit (der Idee) die gegebenen Glieder geordnet und die fehlenden ergänzt werden. Fr. Kirchner stimmt in seinem Wörterbuche der philosophischen Grundbegriffe dieser Definition zu und sieht auch die Phantasie als einen wesentlichen Faktor für das produktive Philosophieren an, betont aber zugleich, daß die Norm für das Spekulieren allein die Denkgesetze und sein Inhalt die empirischen Resultate der Wissenschaften sind. Diese Vorbemerkung möge den Lesern für das Folgende Vertrauen erwecken.

Als ich in Jena studierte, hatte ich das Glück, zweimal bei bedeutenden Größen Geschichtsphilosophie zu hören. Das zweite Mal bei einem unserer größten Historiker überhaupt: bei Ottokar Lorenz. Dieser geniale, d. h. von neuen Gedanken durchdrungene Gelehrte trug uns u. a. die besagte Generationenlehre vor, die naturgemäß ein heftiges Für und Wider entfachte, als sie in dem Buche „Die Geschichtswissenschaft in ihren Hauptrichtungen und Aufgaben, kritisch erörtert" (Berlin 1886) veröffentlicht wurde. Man findet im VI. Abschnitte dieses Werkes „ein natürliches System geschichtlicher Perioden" und damit zugleich das leitende Prinzip für eine zusammenfassende Musikgeschichtsschreibung aufgestellt, die, wie gesagt, später einmal neu einsetzen muß, und dann auch den gegenwärtig so stark unterschätzten Versuch Franz Brendels, in seiner jüngst erst wieder von Gebrüder Reinecke in Leipzig neu aufgelegten „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich" auf Grund des geschichtsphilosophischen Prinzipes Hegels die Lösung des Problems zu erreichen, wieder in ein angemesseneres Licht bringen wird.

Nachdem Lorenz im ersten Paragraphen des genannten Abschnittes seines Buches über Rankes Weltgeschichte gesprochen, im zweiten „über den Ursprung der gebräuchlichsten Geschichtsperioden" belehrt und im dritten die innere Haltlosigkeit und äußere Willkürlichkeit der Begriffe Altertum, Mittelalter und Neuzeit dargelegt hat, spricht er im vierten „von der Wirksamkeit der geschichtlichen Ideen".

Dabei ist kurz zu verweilen.

Das geschichtliche Werden hat ein Nebeneinander und ein Nacheinander. So spricht sich überall in den Tatsachen ein objektiver Zusammenhang sowohl in räumlicher als in zeitlicher Beziehung aus, der sich nicht durchbrechen läßt und ein nicht überschreitbares Maß der Art der Begrenzung des Stoffes gibt. Hier in der Darstellung wirklich synthetisch und analytisch zu verfahren und dabei so zu berichten, daß die Idee durch die turbulente Erscheinungsflucht wie ein ruhiger Lichtbogen durchscheint, daß alles gleichsam aus ihr heraus geboren wird, will besonders unsern Musikgeschichtschreibern nie gelingen. Sie stecken noch zu sehr im Stoffe, sind durch Teil- und Sammelarbeit so erschöpft, daß ihnen keine logische Kraft zu wirklich schöpferischem Denken mehr verbleibt. Und so stehen denn ihre Adepten mit Mephistos Endergebnis da: haben die Teile in ihrer Hand, fehlt leider nur das geistige Band. Dieses letztere zu erlangen, ist wesentlich mit Sache der Periodisierung, und da kann nur von der allgemeinen Geschichtsschreibung gelernt werden. Hier ist ja nun vermöge der Autorität

Rankes die alte formale und willkürliche Gliederung aufgegeben, aber die Frage nach den objektiven Epochen und Perioden mit Hinwegräumung des scholastischen Schuttes keineswegs erledigt. In der Literaturgeschichte hat Wilhelm Scherer einen bedeutenden Schritt getan, um das wichtigste Problem historischer Entwicklung zu lösen. Seine Periodisierung ist keine äußerliche Einteilung mehr, sondern ein den Dingen selber innewohnendes Gesetz. Es beruht auf der objektiven Beobachtung gewisser Veränderungen in den dichterischen Erscheinungen, auf der Wiederkehr bestimmter Eigenschaften des geistigen und sozialen Lebens. Auch Riehl hat wertvolle Beobachtungen in dieser Richtung fruktifiziert und zuletzt noch jene eigentümliche Erscheinung in den Künsten klargelegt, die er als das Gesetz der gegenseitigen Ergänzung bezeichnen zu können glaubte. Trotz der Schwierigkeit, die der unverkennbare Individualismus der menschlichen Taten und Schöpfungen dieser Annahme einer gesetzlichen Entwicklung entgegenstellt, hat sich die höhere, über die Detail- und Sammelarbeit hinausstrebende Forschung nie irre machen lassen, in größerem oder kleinerem Zusammenhange, in einzelnen Teilen oder im ganzen der Entwicklung immer wieder nach den letzten Gründen des allgemeinen Fortganges zu suchen. Die Ideen, die die handelnden Menschen beseelten und trieben, müssen in jedem guten Geschichtsbuche mit möglichster Klarheit ans Licht gestellt werden. Unter ihrer Herrschaft verschwindet der Zufall, da alles zu ihrem Werkzeuge wird. Mag diese Ideenwelt von religiösen, philosophischen oder künstlerischen Überzeugungen getragen sein, es ist immer ein über den Dingen schwebender Gedanke, von dem alle Bewegung, alle individuelle Tätigkeit ausgeht.

Bei der Behandlung der Frage, in welchen Perioden die erkannten Ideen zum Ausdruck kommen, stützt sich also der erwähnte Brendel auf die Lehre Hegels, die ja ihrerzeit mehrfach auf das Gebiet der Musik übertragen wurde. Man denke nur an Hauptmanns „Natur der Harmonik und Metrik". Wie schon behauptet, dürfte Hegels dialektische Methode als starke Approximation an die Wahrheit dereinst wieder aufgenommen und fortgebildet werden. Daß sich der Gang der Kultur durch stete Gegensätze hindurch auf immer höhere Einheiten hinaufwindet, zeigen die Tatsachen des Geschehens klar und deutlich. Schon viel ältere Philosophen, die ebenfalls kräftige Approximatoren an jene letzte Wahrheit waren, die wir Menschen wohl erstreben, aber nie besitzen können, betonten das. Lehrte doch schon der jetzt wieder moderne Heraklit von Ephesos, daß der Streit der Vater der Dinge sei! Darin steckt in nuce der ganze Hegel. Aus dessen dialektischer Methode heraus wird ein Denker von schöpferischer Kraft auch auf dem Gebiete der Musikgeschichte zu großen natürlichen Perioden gelangen können, die die leitenden Ideen so klar vermitteln wie der Äther das Antlitz der Sonne. Lorenz, an den jetzt wieder angeknüpft sei, kommt auf anderem Wege, durch Genealogie und Generationenlehre (§ 5) dazu. Die sei im folgenden klargelegt.

Aus der Abfolge der Generationen, so lehrt der geniale Historiker, ist der Begriff der Geschichte entstanden, und Vererbung wie Fortpflanzung gewisser Ideen ist eine Frage der Genealogie im weitesten und wissenschaftlichsten Sinne des Wortes. Die Geschichte sucht den Charakter von Generationen zu erklären. Indem man sich zum Begriffe der Generation erhebt, verallgemeinert man ein Gesetz, das an den Individuen erprobt wird. Schon Homer und Herodot kannten das Gesetz der Generationen und wußten es richtig anzuwenden. Ranke sagt: „Was kann eine Generation der anderen Besseres hinterlassen, als die Summe ihrer Erfahrungen?" In der Tat sind es die fortlebenden Gedanken selbst, deren Entwicklung in den Generationen zum Ausdrucke kommt. Daß auf ihrem Wechsel alles das beruht, was man den Fortgang der Dinge nennt, ist ein anerkanntes Axiom; die Forderung fortschreitender Wissenschaft ist lediglich die strengere und konsequentere Durchführung, die größere Nutzbarmachung dieses natürlichen Prinzipes und die systematische Erforschung alles dessen, was die Generationen vererben und vergessen, verpflanzen und aussterben lassen. Das Vor und Nach dem Einzelnen wie seiner Generationengemeinschaft führt aber weiter auf die höhere Einheit des Jahrhunderts (§ 6): Hundert Jahre sind für die Menschenentwicklung keineswegs eine bloß zufällige und unberechtigte Anwendung der Potenz von 10, sondern der formelle Ausdruck für drei Generationen. In hundert Jahren sind drei Menschenalter vorübergegangen, die in einem Zusammenhange unmittelbarer Einwirkung aufeinander stehen, und zwar so, daß der mittleren Generation jedesmal die Aufgabe zufällt, auf die Kinder fortzupflanzen, was sie von den Vorderen erhielt, oder von jenen fernzuhalten, was sie dort Abstoßendes fand. In Fortpflanzung und Vorenthaltung des überlieferten geistigen Stoffes besteht ein ähnliches Gesetz wie in der Vererbung physischer Eigenschaften. Tatsächlich hat immer auch in den moralischen Qualitäten eine Fortpflanzung stattgefunden, die auf Übernahme und Weiterbeförderung, auf Empfangen und Geben beruhte. Wer z. B. vom Charakter des achtzehnten Jahrhunderts spricht, der hat eine ganz deutliche Empfindung, daß das politische Leben, die Kunst, die Literatur in den drei Generationen desselben eine Familienähnlichkeit erkennen lassen. In den Ideen dieses Jahrhunderts mögen auf- und absteigende Linien erkennbar sein, aber im ganzen zeigt sich ein vollkommener Unterschied von alle dem, was die früheren Jahrhunderte auszeichnete. Das Jahrhundert ist eben der mathematisch genaue Ausdruck für das reale Verhältnis, in dem der historische Mensch zu Vätern und Söhnen lebt, in dem jedesmal drei Generationen in ihrem Wissen, Können und Handeln zueinander stehen.

Wenn das Gesetz der drei Generationen in dem großen Verlaufe der historischen Dinge nicht noch stärker und einschneidender hervortritt, so liegt die Ursache davon in zweierlei Umständen. Einmal besitzt nämlich die Generation in der Geschichte keine ungestörte Wirksamkeit ihrer Bestrebungen und Ideen. Was im Leben einer Generation als vorwiegende Zeitrichtung bezeichnet werden könnte, wird immer durchkreuzt, gehemmt und behindert durch eine Anzahl von anderen Generationen, die vermöge ihres chronologisch ungleichen Ursprunges halb oder ganz in einen andern materiellen Zusammenhang physischer und geistiger Potenzen gehören: in der historischen Wirklichkeit findet eben ein Durcheinanderwogen der Generationen statt. Das erkannte Gesetz könnte nur dann einen vollkommen reinen Ausdruck erhalten, wenn in einem Zeitraume von rund 33 Jahren immer nur eine Generation wirksam wäre. Hierin dürfte auch die schwerste Arbeit für den sub

specie aeternitatis denkenden Musikgeschichtsschreiber liegen, dem die landläufigen Jahrhundertzahlen mit den beiden Nullen am Ende nicht allzuviel helfen können. Dagegen ist der zweite Hinderungsgrund für ihn schon weniger bedenklich, so einschneidend er auch auf dem Gebiete der allgemeinen Geschichte wirkt, die Tatsache nämlich, daß die natürlichen Verhältnisse der mittleren Lebensdauer nicht durchaus mit der Lebensepoche übereinstimmen, in der der einzelne Mensch und die ganze Generation eigentlich historische und geistige Anregungen ausüben. Denn tatsächlich beruht der Gang der Ereignisse auf jenen überlebenden Individuen, die die mittlere Lebensdauer größtenteils überstiegen haben, und es besteht mithin eine sehr erhebliche Differenz zwischen dem Durchschnittsalter der gesamten Individuen und dem wirksamen Alter des historischen Menschen. Aus diesen beiden angeführten Umständen ergibt sich nun in summa, daß die geschichtliche Generationenperiode nicht völlig der Durchschnittszahl entsprechen kann, die die neuere Statistik für die mittlere Lebensdauer des Menschen (Mann 35—40, Weib 38—42 Jahre) berechnet hat. Es liegt aber in der Allgemeinheit der Anlagen, der Leistungen und der Fortpflanzung ein ausgleichendes Moment, das tatsächlich einen Totaleindruck von dem Charakter einer Generation ermöglicht.

Über das Jahrhundert steigt dann Lorenz (§ 7: „Der natürliche Periodenbau in der Geschichte") weiter hinauf, denn wie sich eine Vererbung von Vater auf Sohn und Enkel erklären läßt, so muß sich ein proportionales Verhältnis ergeben, wenn es sich um Übertragung bestimmter Vorstellungen von größeren auf größere Kreise handelt. Es ist eine tausendmal gemachte Beobachtung, daß sich gewisse Gedanken erst in langen Kämpfen zu allgemeiner Macht und Geltung durcharbeiten. Daß in dieser Art von weltgeschichtlichen Bewegungen ein der Masse der Generationen, die sich jeweils ergriffen zeigen, proportionales Verhältnis liegt, dürfte niemand ernstlich bestreiten. Man betrachte z. B. folgende Entwicklungsreihen: Christi Geburt (oder besser Entstehung der christlich-kirchlichen Idee), Constantin der Große, Gregor der Große, Clugny, Bettelorden, Jesuiten. Also je 300 Jahre! Ebenso gehören Luther und Zwingli, um aus der antikatholischen Bewegung einen Beweis zu nehmen, genau der neunten Generation nach dem Vernichtungskampfe an, den Kaiser Friedrich II. gegen die Waldenser führte. Von der Zeit der zwölf Bauernartikel bis zur Dekretierung der Menschenrechte liefen ebenfalls 300 Jahre, also rund 3 × 3 Generationen. In der Entwicklung der abendländischen Musik sind die Jahre 1300, 1600 und 1900 die ungefähren Konzentrationspunkte verwandter Ideenzüge. Es mag dabei scharf betont werden, daß objektive Einwirkungen von Generationen und Perioden nur in der geschichtlichen Entwicklung ideell zusammenhängender Nationen erkennbar sein können. So bezieht sich das musikalische Beispiel ausdrücklich auf die christlich-abendländische Kultur und scheidet die Musik der Alten, d. h. der Antiken, wie die der exotischen und wilden Völker gänzlich aus. Die Musik macht außerdem hier noch ihre besonderen Schwierigkeiten, als gerade sie als die Kunst erscheint, die in den Geschlechtern viel raschere Schwankungen zuläßt als etwa der Baustil, wo jeder Laie das 16., 17. und 18. Jahrhundert rasch und deutlich zu erkennen vermag. Lorenz führt das berühmte Beispiel Gluck-Wagner an, bei dem Gluck als geistiger Vorgänger auftritt und genau 99 Jahre früher als Wagner geboren wurde. Ich führte es im November 1887 bei der säkularen Wiederkehr des Todestages Glucks, als ich von amtlicher Stelle aus, d. h. als Lehrer an der Großherzl. S. Musikschule in Weimar für das Recht der damals noch jungen und mißachteten Musikwissenschaft eintrat, in der Zeitung „Deutschland" weiter aus. Der Aufsatz wurde dann nochmals in Gottschalgs „Urania" (45. Jahrg. Nr. 3) gedruckt, wirkte aber bei der damaligen Sachlage kaum über Weimar und Jena, wo Lorenz lehrte, hinaus. Die dreihundertjährige Periode, die für die hier laufende Idee gilt, bezeichnete ich folgendermaßen: Lully starb 1687, Gluck 1787, Wagner 1883; Glucks tauridische Iphigenie ward 1779 aufgeführt, Wagners Schwanengesang 1882 usw. Die Periode beginnt ca. 1600 in Florenz mit dem Auftauchen der ersten recitativischen Dramme per musica: also 1600—1900!

Jedenfalls ist die Einteilung der musikgeschichtlichen Entwicklung in das kindliche Altertum — Mittelalter — Neuzeit, das immer noch in Vorträgen und Kompendien spukt, dem wirklichen Ideengange zuwider. Das Regulativ hätte hier vielmehr kurz und bündig zu lauten:

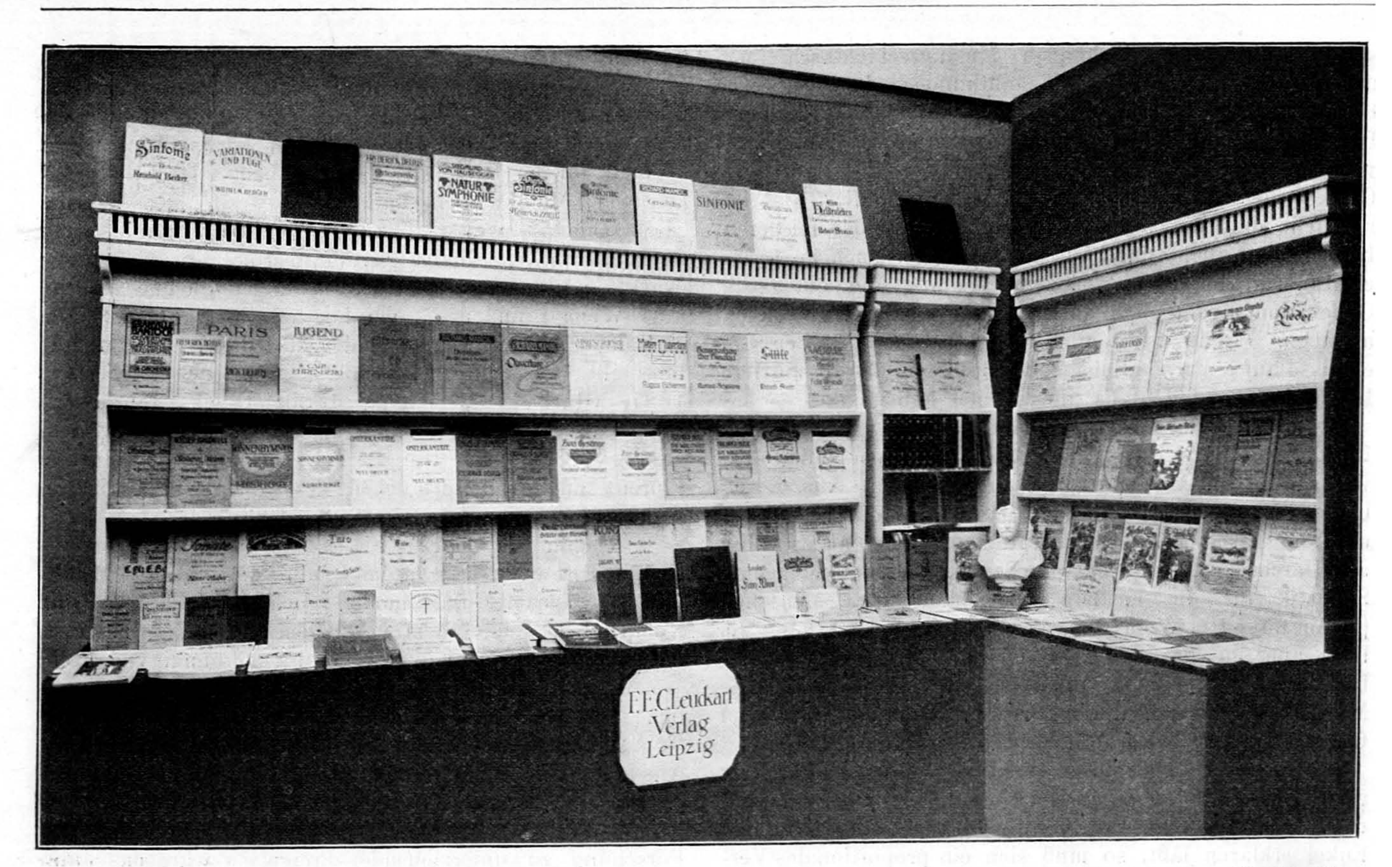
1. Das obkjektiv begründete Zeitmaß aller geschichtlichen Ereignisse ist das Jahrhundert.
2. Das Jahrhundert ist bloß ein chronologischer Ausdruck für die geistige und materielle Zusammengehörigkeit von drei menschlichen Generationen.
3. Für die lange Reihe geschichtlicher und der Forschung zu unterziehender Ereignisse wäre das Jahrhundert eine zu geringe Maßeinheit, drei Generationen überhaupt eine zu kurze Spanne; daher erscheint als nächsthöhere Maßeinheit die Periode von 300 Jahren oder 3 × 3 Generationen.



Von der Musikalienschau auf der Bugra

Ausstellung der Verlagsfirmen F. E. C. Leuckart, Leipzig und G. Ricordi & Co., Mailand

Von den Kojen, die mit den Musikalien einer einzigen Firma ausgestattet sind, verdient der Raum des Leipziger Hauses F. E. C. Leuckart, wieder eines äußerlich wie innerlich hauptsächlich modern gerichteten Verlags, besonders nachdrückliche Erwähnung. Mit Vorliebe setzt er seine Kräfte für größere Instrumental- und Vokalwerke ein und trägt auch für eine durchaus zeitgemäße vornehme Ausstattung Sorge, ohne sich auf eine bestimmte künstlerische Richtung in diesem Außenschmuck festzulegen. Und doch geht es durch diese abwechslungsreich diskret getönten Titel wieder wie ein einheitlich zusammenfassender Zug. Der hervorragenden Namen des Hauses sind viele. Hier eine beschränkte Anzahl von Tondichtern größerer Gesangs-, Orchester- oder sonstiger Instrumentalwerke in bunter Folge: Hans Huber, Wilhelm Berger (Sonnenhymnus Op. 106), Frederick Delius, Granville Bantock, Max Bruch, Richard Stöhr, Felix Woyrsch (Totentanz, ein Mysterium), Julius Weismann, Walter Braunfels, August Scharrer, Friedrich Klose, Richard Mandl, Xaver Scharwenka, Josef Rheinberger, G. Schumann (Ruth), Felix Nowowiejski, M. Enrico Bossi (Johanna d'arc), Friedrich Hegar, Heinrich Zöllner, Richard Strauß (Ein Heldenleben), Karl Prohaska (Frühlingsfeier), Siegmund v. Hausegger (Natursinfonie). Daß Felix Draesekes Christus nunmehr auch in Leuckarts Verlag übergegangen ist, darauf sei noch besonders verwiesen. Im übrigen enthält diese Abteilung noch eine gute Auswahl trefflicher und meist zeitgenössischer Männerchöre — die hübsche für höhere Schulen von Theodor Schmidt herausgegebene Sammlung „Auserlesene weltliche Männerchöre", die aber natürlich vorwiegend alte bewährte Stücke enthält, sei hier besonders genannt —, ferner Frauen- und gemischte



Chöre. Unter den Lieder- und Duettenkomponisten dieses Verlags lesen wir Namen wie Reinhold Becker, Heinrich van Eyken, Max Gulbins, Robert Kahn, Kremser (Volkslieder usw.) Josef Rheinberger, Alexander Winterberger, Karl Goepfart, Paul Klengel, Adolf Jensen und Nicolai von Wilm. Dabei gilt es hier noch eines Namens zu gedenken: Thomas Koschats, dessen volkstümlichen Liedern, Walzerweisen, Liederspielen, Männer-und gemischten Chören der Verlag einen guten Teil seiner heutigen Blüte und Leistungsfähigkeit verdankt. In rechter Würdigung dieser Tatsache hat die Firma — wie sie auch sonst um Bilderschmuck für ihre Abteilung besorgt gewesen ist — die Büste des kürzlich verstorbenen Volksliedersängers zwischen seinen lustigen Weisen aufgestellt. Wenn auch nicht so im Vordergrund seiner Tätigkeit, so hat sich der Verlag aber auch der erziehlichen Musikliteratur angenommen. Hier ist vor allen Dingen die theoretisch-praktische Elementar-Klavierschule von C. A. Hermann Wolff (Op. 100), „Der kleine Pianist" genannt, mit den Studienwerken für Violine von Dont (Gradus), Hoya (Lagenstudien) und Schön (Praktischer Lehrgang) zu erwähnen, ferner noch eine Anzahl trefflicher, beim Unterricht gut verwendbarer Orgelwerke. Beschränken wir uns für dieses Gebiet auf die folgende kleine Komponistenreihe: Paul Claußnitzer (Choralvorspiele), Paul Ertel (Op. 23, Präludium und Doppelfuge), Paul Gerhardt, Friedrich Gernsheim (Op. 76, Fantasie und Fuge), Max Gulbins, Sigfrid Karg-Elert, Carl Reinecke (Op. 284, Sonate in G moll), Georg Schumann, Emil Krause, Wilhelm Trenkner, Richard Wickenhaußer, Gustav Merk. Daß das Verlagshaus endlich auch auf dem Gebiete der Musikwissenschaft manche ansehnliche Leistung aufzuweisen hat, ist bekannt genug. Seiner in dieser Hinsicht glänzendsten sei hier zuerst gedacht: der hervorragenden und auch prächtig geschriebenen berühmten Musikgeschichte von A. W. Ambros, an die, da sie unvollendet blieb, ein anderer, W. Langhans, anknüpfte. Von den sonstigen musikgeschichtlichen und -ästhetischen Werken dieses Verlags sind hervorzuheben die Cherubinische „Theorie des Kontrapunktes und der Fuge" in der Neuausgabe Richard Heubergers, „Die Beseitigung des Tritonus" von Felix Draeseke, die von R. Bethge herausgegebenen Gesammelten Schriften über die Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke von Robert Franz, die Schriften Moritz Hauptmanns, „Aus dem Tonleben unserer Zeit" und „Ludwig van Beethoven" von Ferdinand Hiller, die von R. Freiherrn Procházka besorgte Neuausgabe (8. Aufl.) der Musikgeschichte von B. Kothe, der Führer durch die Orgelliteratur von Kothe-Forchhammer (neu bearbeitet von O. Burkert), „Der Vortrag in der Musik" von Franz Kullak, „F. Mendelssohn-Bartholdy" von W. A. Lampadius, die Felix Vogtsche Übersetzung der „Kunst des musikalischen Vortrags" von Mathis Lussy, „Friedrich Chopin" von Friedrich Niecks (aus dem Englischen von W. Langhans), „Was sollen wir spielen?" von Carl Reinecke, „Richard Wagner und seine Werke" von Gerhard Schjelderup, „Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik" und „System der antiken Rhythmik" von R. Westphal — alles Werke, worauf der Verlag mit Recht sehr stolz sein darf. Ein Irmlersches Pianino, dessen schönes Äußere sich, wie die Probe eines Ausstellungsbesuchers ergab, mit seiner Seele — dem Ton — deckt, vervollständigt das Bild dieser Abteilung.

Abseits von der eigentlichen Musikalienschau, im Ausstellungsgebäude von Italien, haben G. Ricordi & Co., der bedeutendste und wohl auch älteste Verlag dieses Landes, ihre Verlagswerke ausgelegt. Von einer Reihe von Neudrucken der Klassiker (diese bis auf Richard Wagner hinauf gerechnet) abgesehen, ist dieser Verlag ein fast ausschließlich italienisch-national gerichteter. Allgemein bekannt ist ja, daß er fast ganz allein die moderne italienische Oper in seinen Händen zu vereinigen verstanden hat. Von den Klavierauszügen der Hauptwerke Verdis und Puccinis hat er für die Bugra eine kleine Sonderausgabe hergestellt, die sich durch zierliche, schmucke Gewandung und klaren, sauberen Druck nicht weniger auszeichnet als durch den billigen Preis von M. 2,— für das Bändchen (Aida, Falstaff, Maskenball, Othello, Rigoletto, La Traviata, Troubadour, Bohème, Das Mädchen aus dem goldenen Westen, Madame Butterfly, Manon Lescaux und Tosca). Diese Klavierauszüge, die freilich nur mit übergelegtem italienischen Text (ohne Singstimmen) erschienen sind, können vorläufig hier nur an Ort und Stelle, im italienischen Pavillon der Ausstellung erstanden werden. Von kleinen Partituren findet man die Jubiläumspartituren Verdischer Opern und seines Requiems, ferner Cima-

rosas Heimliche Ehe, Meyerbeers Robert den Teufel, Paisiellos und Rossinis Barbier von Sevilla, dessen Wilhelm Tell und Spontinis Vestalin. Von den übrigen mehr oder weniger bekannten Komponisten größerer Werke (Opern, Oratorien u. a.), für die sich das Verlagshaus nachdrücklich eingesetzt hat, genügt es hier in bunter Reihe folgende Namen zu nennen: R. Zandonai, A. Franchetti, J. Montemezzi, A. Boïto, J. Burgmein, P. Tosti, Fr. Alfano, A. Brüggemann und L. Denza. Die leichter geschürzte Muse, die, freilich fast durchweg in künstlerisch entworfenem Gewand, auch reichlich vertreten ist, sei hier übergangen. Doch muß noch auf einen musikalischen Sonderzweig hingewiesen werden; es ist die ansehnliche Zahl der weithin bekannten nützlichen Schulen für Orchesterinstrumente, die ihrem ganzen praktischen Zweck gemäß schlichter als die übrigen fast durchweg in der Ausstattung ausgezeichnet bedachten Verlagswerke gehalten sind. Endlich sei die Orchesterpartitur der neunten Sinfonie Beethovens in der Reformausgabe von Umberto Giordani (modernes Schlüsselsystem) nicht vergessen. Überreichlich ist der Bildschmuck dieses Ausstellungsfeldes. Leuchtkräftige Entwürfe von Bühnenbildern aus den Opern des Verlages, künstlerische Ansichtskarten ähnlicher Bestimmung und Bilder von Inhabern und den Komponisten der Firma tragen viel zur Belebung der umfänglichen Auslagen bei, wie auch die Einteilung des Raumes und die Anordnung der Gegenstände als glücklich bezeichnet werden darf. — n —



Geistige Mobilmachung

Von Karl Lamprecht

In der „Akademischen Rundschau" (Septemberheft) schreibt Geheimrat Lamprecht über die Bedeutung des gegenwärtigen Moments für die deutsche Kultur. Wir drucken das Folgende daraus ab:

Die militärische Mobilmachung ist beendet; in aller Stille ist sie verlaufen. Was nun folgt, wer weiß es? Aber wir dürfen der Vorgeschichte großer Kämpfe, wir dürfen den Namen Lüttich, Lunéville und Mülhausen die besten Hoffnungen entnehmen und dürfen dem Worte des unterrichteten Marschalls von der Goltz vertrauen, daß alles gut geht.

So mögen wir uns wohl auch geistig in die neue Welt hineinfinden, deren Schauplatz mit den Ereignissen der letzten Wochen jäh eröffnet worden ist, und mit derselben Ruhe, mit der an der militärischen Mobilmachung gearbeitet worden ist, uns fragen, was sie für uns bedeutet.

Da ist nun zunächst kein Zweifel, daß wir als Nation schon ganz ungeheure Gewinne zu buchen haben. Viel Feind', viel Ehr'! Unsere Feinde haben uns in ihrer Einschätzung, in der Furcht, uns einzeln anzugreifen, und die Ereignisse haben uns in ihrer wuchtigen Sprache zum Weltmachtsvolke proklamiert; es ist subjektiv anerkannt und objektiv erwiesen, daß wir des Höchsten in dieser Welt fähig, daß wir zur Weltherrschaft mindestens mit berufen erachtet werden. Dies gab den letzten Zeiten für uns recht eigentlich den Stempel weltgeschichtlicher Größe, dies weitete jede deutsche Brust und veredelte jedes Gefühl. Mit dem sicheren Vertrauen, daß unser Volk und daß vor allem sie selbst zu den Auserwählten gehören, zogen und ziehen unsere Krieger ins Feld: und die Ereignisse haben diesen Glauben gestützt und werden ihn bestätigen.

Was dies für einen inneren Gewinn für die Nation bedeutet, ist heute noch gar nicht abzusehen. Es ist ein Umschwung wie der der Firmung oder der Konfirmation, wie die Mündigsprechung in alten Zeiten. Wir waren in den letzten Jahrzehnten vielleicht zuviel verwirtschaftlicht; die Energie war mechanisiert; das intellektuelle Leben nicht frei von Verfallserscheinungen; die Phantasietätigkeit in den Fesseln einer impotenten, allmählich verdorrenden Romantik. Jetzt ist von alledem keine Rede mehr. Die neuromantischen Strömungen verlaufen sich in Winkelkanäle, aller Intellektualismus ist abgestreift: frei flutet ein unendlicher Erguß nationaler Energie in den sie bis zum Grunde durchleuchtenden Strahlen ethischer Urgefühle: ein Volk von Brüdern sind wir geworden, und die Empfindung hiervon macht jede Pflichterfüllung innerhalb des nationalen Organismus geschmeidig, wie sie den einzelnen in seinem Wesen adelt. Es ist, als wäre der Nation und jedem einzelnen Deutschen der Ritterschlag hohen Mutes und offenen Denkens geworden; selbst nur Taktlosigkeiten eines persönlichen Egoismus finden öffentlichen Tadel.

Das sind wohl herrlichste Symptome; es ist das Zeugnis der bestandenen Prüfung zur ewigen, kraftvollen Dauer des nationalen Daseins.

Und schon nahen sich, zuckend und ungewiß und doch mit der unmittelbaren Gewißheit der unbewußten Instinkte der Rassen und großen Nationen, die Gestalten des Kommenden am geschichtlichen Horizonte. Der deutschen Erhebung steht in Frankreich nicht der gleiche Vorgang gegenüber; diese Nation scheint wirklich zu altern. Steht es mit England anders? Wird es gelingen, daß Iren und Schotten als militärische Söldlinge an erster Stelle nochmals ihre Haut für die angelsächsische Weltherrschaft zu Markte tragen? Die Füße derer, die das englische Mutterland von der Führung der angelsächsischen Geschicke verdrängen werden, sind vor der Tür: es ist bezeichnend, daß die Bürger der amerikanischen Union mit ihren Sympathien weit mehr als zu erwarten war auf deutscher Seite stehen. Wo aber sammeln sich die übrigen germanischen Völker? Einmütig stehen sie mit ihren Sympathien zu uns. So ergibt sich ein Kontrast für das alte hochzivilisierte Europa des Zentrums und des Westens, den in dieser ausgesprochenen Form wohl kaum jemand erwartet hätte: die Kulturelemente des Westens, vom Geiste der Unaufrichtigkeit zerfressen, stocken; die Germanen unter deutscher Führung werden nicht bloß geographisch zum zentralen Volke der alteuropäischen Welt.

Fast noch merkwürdiger aber sind die Verschiebungen im Osten. Es ist gewiß eine alte Wahrheit, daß die slawischen Völker lateinischer Kultur von denen byzantinischer Beeinflussung stark getrennt sind; die noch kaum mehr als zwei Menschenalter zurückreichenden Einigungsversuche panslawistischen Charakters, Unternehmungen nur einer geringen Zahl von Fanatikern, konnten darüber niemals hinwegtäuschen. Das aber haben dennoch wohl nur wenige vorausgesehen, daß sich das südliche und westliche Slawentum mit einer solchen Wucht gegen den Zarismus und das Russentum erklären würde, als es geschehen ist. Verlaufen diese Dinge auf diesem Gebiete so weiter, so stehen wir hier vor einer der wichtigsten Wendungen der europäischen, ja der universalen Geschichte unserer Zeit.

Das alles aber zusammengerechnet, ergibt eine Fülle der Gesichte, vor der wir schaudern, und für die geschichtlichen Aufgaben unserer Nation eine Pflichtenlast von ganz unerwarteter Bedeutung.

Die Aufgabe des Deutschen Reiches früherer Zeiten ist es gewesen, die europäische Kultur gegen den Einfall östlicher Barbaren zu schützen: nacheinander haben wir Hunnen, Magyaren, Mongolen, Türken abgewehrt; und das alte Österreich, das „Österreich an Siegen und an Ehren reich", hat eben in diesen Kämpfen die sicherste Rechtfertigung seines Daseins und der Fortentwicklung seines eigenartigen Staatswesens gefunden. Jetzt ist es noch einmal, zusammen mit seinem Zwillingsbruder, dem neuen Deutschen Reiche, auf diesen Pfaden; es gilt die Abwehr russischer Barbarei. Aber zugleich fällt ihm und damit dem Reiche und allem Deutschtum eine neue, viel edlere Aufgabe zu: die, die Slawen des Südens und Westens schützend und brüderlich in das höchste Leben europäischer Kultur zu geleiten. Gewiß ist auch dies ein Problem, das schon frühere Generationen, namentlich der höchsten Entwicklungszeit der absoluten Monarchie, beschäftigt hat, wie denn die slawische Welt, die hier gemeint ist, schon früh dem Kulturkreise des alten römischen Imperiums nahegetreten ist. Aber erst jetzt tritt denoch dieses Problem völlig klar und dringlich hervor als eine Aufgabe von weltgeschichtlicher Bedeutung.

Welche Umwandlung das Deutschtum in der Bewältigung allein schon dieser Aufgabe erleben wird? Es ist schwer zu sagen. Schwer schon deshalb, weil daneben nicht minder dring-

liche Aufgaben und Probleme der äußeren, der politischen und militärischen Geschichte stehen werden. Aber es wäre verfrüht, schon auf sie einzugehen. Erste kulturgeschichtliche Wandlungen haben etwas von geologischen Ereignissen, von Erdbeben und dergleichen: lange in der stillen Arbeit auf den ersten Blick kaum nachweisbarer Kräfte vorbereitet, brechen sie auf einmal in einer ungeheuren Katastrophe hervor. So hat ihr Erscheinen etwas Unerbittlich-Unwiderrufliches, wie die Natur selbst: es bleibt nichts übrig, als sie anzuerkennen und sich auf sie einzurichten. Anders politische Wandlungen. Sie unterliegen weit mehr der Elastizität der besonderen menschlichen Energieäußerung, und diese ist abzuwarten, ehe man spricht, ja fast ehe man nachdenkt.

Ist so unser Blick naturgemäß noch beschränkt und in politischen Dingen versperrt, so berechtigen doch allein schon die sich klare Bahn brechenden kulturgeschichtlichen Erscheinungen zu dem Urteil, daß der Krieg, wenn für uns siegreich, eine Verschiebung der allgemeinen Kulturfunktionen der europäischen Völker von universalgeschichtlicher Bedeutung in Aussicht stellt, und es ist nicht unmöglich, daß er den Beginn einer germanischen Hegemonie in Europa und die Verpflanzung der angelsächsischen Hegemonie nach Amerika bedeuten würde. Daß aber ein solcher Umschwung nicht ohne stärkste Veränderungen auch der politischen Verhältnisse denkbar ist, versteht sich von selbst.



Deutsches Kampflied[1])

Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
Steht ein! Steht ein! Steht alle ein!
Wie damals bei der Wacht am Rhein!
Und wenn die Welt voll Teufel wär,
Wir kennten keine Bange mehr:
Denn gegen Krämer kämpft und gegen Knecht
Mit uns die Freiheit und mit uns das Recht!

Der Russe zwar ist kecken Muts,
Denn seht, der meint: die Zahl, die tut's.
Und fehlt's an Geld — Franzos, berapp's,
Und fehlt's an Kraft, so säuft er Schnaps.
Befreier wär er, tutet er,
Sein eigen Volk, das knutet er —
Doch gegen zehn von solcherlei Getrott
Gibt fünf Entschloss'nen Kraft für zwanzig Gott!

Um siebzig, Franzmann, mußt es sein:
Wir zogen alte Schulden ein,
Wir nahmen heim, was du geraubt,
Und das war Pflicht und war erlaubt.
Du aber fandest dich nicht drein,
So krochst du bei dem Russen ein —
Und wenn's bis heut noch keiner recht begriff:
Pascholl, Marianne folgt Kosakenpfiff!

Und schau: John Bull ist auch dabei —
Der fragt nicht lange, was da sei,
Ob Mordschuß knallt und Lüge kläfft,
John Bull, der fragt: was will's Geschäft?
O Brite, sprich: wo ist ein Land,
Das dich noch nicht perfid genannt?
Wir glaubten's nicht und glauben's noch nicht gern —
Hüt, England, dich, von heut ab bleicht dein Stern!

Doch ihr in Östreich, her die Hand,
Und Volk an Volk und Land an Land —
Mein Österreich, du hast's erlebt,
Daß noch die deutsche Treue lebt!
Und nirgend schmeckt ein Zank mehr frisch,
Der Neid verhungert unterm Tisch —
Ein Wunder kam, das nie die Erde sah:
Ein Volk von Brüdern steht der Deutsche da!

Und wenn sich Bursch und Greis bewehrt
Für Heimathaus und Heimatherd —
Was dort von Liebe wartet warm,
Das strahlt als Kraft in unserm Arm!
So weit wie Gott die Welt besonnt:
Wir Deutschen, wir stehn in der Front!
Denn gegen Krämer kämpft und gegen Knecht
Mit uns die Freiheit und mit uns das Recht.

Ferd. Avenarius

[1]) Aus dem Kunstwart. Der Text der Wacht am Rhein trifft nicht mehr zu, weil der Rhein, gottlob, lange nicht mehr Deutschlands Grenze, sondern Deutschlands Strom ist, und weil es heute nicht mehr bloß gegen Frankreich, sondern gegen halb Europa geht. Trotzdem denken wir nicht etwa daran, die Wacht am Rhein verdrängen zu wollen: sie hat durchaus ein geschichtliches Recht, gesungen zu werden, es ist dann, als wären unsere Väter mit ihren Gedanken bei uns. Aber wir möchten die Wacht am Rhein ergänzen durch ein aus den heutigen Verhältnissen entstandenes Lied. Wer unser neues Kampflied einführen will, der sei nur auf eins noch aufmerksam gemacht. Es handelt sich hier nicht um ein Beruhigungslied, wie die Wacht am Rhein, sondern um ein Kampflied, deshalb empfiehlt es sich, die letzten beiden Zeilen jeder Strophe so zu singen wie bei: Ich bin ein Preuße, will ein Preuße sein. Das Lied klingt dann viel kräftiger.

Rundschau

Noten am Rande

„Hilfsvereinigung für notleidende Künstler Groß-Berlins.“ Wer hilft unsern Künstlern? Ihnen, die sonst und auch jetzt noch in den Tagen der Not selbstlos ihre Kunst in den Dienst der guten Sache und der Allgemeinheit gestellt haben! Ihnen, die durch den uns aufgezwungenen Krieg in bittere Not gerieten, den Musikern, Sängern, Rezitatoren, Musiklehrern und Vortragskünstlern. Mittellos sind die meisten geworden und wissen keinen Rat; denn wo finden sie für ihre Arbeit Ersatz? Ihre Not spricht zu uns tagtäglich in ergreifenden Tönen. Darum hat sich die „Hilfsvereinigung für notleidende Künstler“ gebildet. Sie richtet an die wohlhabende Bevölkerung und an alle Musikfreunde die herzliche Bitte, bei Liebestätigkeit nicht die zu vergessen und hungern zu lassen, die ihnen so oft im Leben unvergeßlich schöne Stunden der Erhebung und Erbauung schenkten! Die Vereinigung erbittet Spenden, um nach Möglichkeit den Bedürftigen Nahrung und Unterstützungen zu gewähren, mit Rat und Tat zu helfen, Arbeitsgelegenheit und damit Brot zu verschaffen.

Wer hilft denen, die so oft halfen?
Die Not ist groß! Gedenket unserer Künstler!
Die „Hilfsvereinigung für notleidende Künstler Groß-Berlins“.
(Unterzeichnet von allen großen Musikverbänden und zahlreichen Künstlern.)

Spenden erbeten an den Syndikus Herrn Dr. jur. Armin Osterrieth, Berlin-Schöneberg, Salzburgerstr. 4.

Kreuz und Quer

Berlin. Die Ausländerei der Kgl. Preuß. Hochschule für Musik hat interessante Kriegsblüten getrieben. Zunächst wurden die Schüler, die den mit uns im Kriege liegenden Staaten angehören, auf dem Döberitzer Waffenplatze interniert, wo diejenigen von ihnen, die leicht transportable Instrumente kultivieren, ungestört ihren Übungen obliegen können. Im Lehrerkollegium blieben natürlich neutrale Herrschaften wie Meschaert u. a. eo ipso unberührt; aber auch die ihm angehörende russische Cembalistin Landowska durfte in ihrer Privatwohnung verbleiben. Schief stand indessen der auch persönlich so gern gesehene und hoch geschätzte Henri Marteau da. Er ist Bürger und Reserveoffizier der französichen Republik und ihrer Armee, besitzt aber auch ein schönes Landgut bei Lichtenberg in Bayern, wo er mit seiner Gattin Sommers über in seinem Schülerkreise lebt. Nun hat er sich sehr geschickt aus der Affäre gezogen, indem er sich der dortigen Behörde als französischer Kriegsgefangener stellte. Da er auch sicher sein Offiziersehrenwort geben dürfte, während des Krieges nicht zu kämpfen und nicht zu fliehen, so wird er an dieser

Gefangenschaft, die zu seiner preußischen Beamtenstellung sowieso wundervoll paßt, kaum schwer zu tragen haben. B. Sch.

— Das Königl. Opernhaus eröffnete die Winterspielzeit mit einem Konzert des verstärkten Königl. Opernchors zum Besten der Kriegshilfe, in dem der tiefe Ernst der Zeit ebenso sich ausdrückte wie das vaterländische und religiöse Hochgefühl.

Bremen. Das Bremer Stadttheater wird trotz des Krieges mit Ende dieses Monats seine Pforten wieder öffnen. Die diesjährige Spielzeit begann am 28. August mit einer Eröffnungsvorstellung, deren Ertrag für das Rote Kreuz bestimmt ist. Für die weiteren Vorstellungen sind andere der ernsten Zeit angepaßte patriotische Werke in Aussicht genommen. Auch auf dem Gebiete der Oper soll dem Geiste der Zeit soviel als möglich Rechnung getragen werden. Als erste Novität wird Zöllners Oper „Der Überfall", die im Feldzuge 1870/71 spielt, zur Darstellung gelangen.

Bayreuth. Die Verwaltung der Bayreuther Bühnenfestspiele hat erklärt, daß sie die Beträge der Karten für die abgesagten Aufführungen vom 4. bis 20. August zurückerstattet. Es ist nun in der Presse angeregt worden, die Inhaber solcher Eintrittskarten sollten auf die Beträge verzichten und sie zugunsten der Zurückgebliebenen der Kriegsteilnehmer verwenden. Der Aufforderung sind viele nachgekommen und dem Bayreuther Magistrat sind schon weit über 1000 Festspielkarten zur Einlösung übergeben worden.

Dresden. Von dem Recht, im Kriegsfall die Verträge der Hoftheatermitglieder zu lösen, ist kein Gebrauch gemacht worden. Aus zwingenden Gründen müssen aber vom 1. September die Gagen herabgesetzt werden. Dabei ist der Grundsatz befolgt worden, die kleinen Gagen ungekürzt zu lassen. Die Gehälter der Arbeiter bleiben ganz unberührt, desgleichen die festen Bezüge der Chormitglieder, des Balletts usw. Die mittleren Gagen der Solomitglieder sind verhältnismäßig weniger verringert als die großen Einkommen.

— Die Felix-Draeseke-Stiftung, die im Jahre 1905 von Schülern und Verehrern des Dresdner Tondichters gesammelt und in Höhe von mehreren tausend Mark dem Meister an seinem 70. Geburtstag überreicht wurde, ist jetzt von der Witwe des Komponisten dem Roten Kreuz zugeführt worden mit der Begründung, daß dies sicher ganz im Sinne ihres von glühendem Patriotismus durchdrungenen gewesenen Mannes läge.

Gotha. Da der Gothaische Hoftheaterintendant Holthoff v. Faßmann ins Feld gerückt ist, hat der Herzog den Hofkammerpräsidenten v. Bassewitz mit der Leitung der beiden herzoglichen Bühnen beauftragt.

Hamburg. Die Hamburger Neue Oper kann infolge des Krieges nicht eröffnet werden. Der Direktor mußte Konkurs anmelden. Die vorausbezahlten Abonnementsgelder, etwa 65000 Mark, sollen sicher hinterlegt sein.

Koburg. Die Eröffnung der Spielzeit im Koburger Hoftheater wurde zwar verschoben, aber der Herzog zahlt allen Künstlern und Bühnenarbeitern ihre Gage und Gehälter weiter. Lediglich die Spielhonorare fallen fort.

Leipzig. Unter den mannigfachen musikalischen Aufführungen, die in dieser großen Zeit zum Besten des Roten Kreuzes abgehalten werden, verdient besondere Erwähnung das Konzert des Kirchenchors zu St. Johannis, das unter Leitung des Kgl. Musikdirektors B. Röthig und unter Mitwirkung von Sigfrid Karg-Elert (Orgel), Walther Röthig (Lieder zur Laute) und einem von Frau E. Hilarius-Stepinsky angeführten Terzett im Konzertsaal der Musikverleger auf der Bugra stattfand. Natürlich waren die Darbietungen mit Werken von Mendelssohn, Martin Luther, Max Bruch, M. Hauptmann und E. Fr. Richter durchaus dem Ernst der Zeit angepaßt. Es liegt mir fern, die einzelnen Vorträge unter die kritische Lupe zu nehmen; doch möchte ich nicht verfehlen, wenigstens auf den prachtvollen Klang des Chores, der trotz seiner nur mäßig großen Besetzung für den kleinen Saal schon fast zu massig wirkte, und auf die geschickten Orgelimprovisationen Karg-Elerts über bekannte passende Themen sowie auf den eindringlichen Vortrag des in Felduniform erschienenen Lautenisten hinzuweisen. M. U.

Meiningen. Im Auftrage des Herzogs von Meiningen ist den Mitgliedern und Arbeitern des Hoftheaters gekündigt und zugleich mitgeteilt worden, daß wahrscheinlich auch die sogen. Sommergagen gekürzt werden oder ganz wegfallen müssen. In dem Schreiben an die Bühnenangestellten wird von einer „bitteren Notwendigkeit" gesprochen, die dem Herzog auferlegt sei: infolge des „bedeutenden Rückgangs der Domäneneinnahmen" wurden die Einkünfte der Hofkasse beeinträchtigt.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 37/38

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 17. Sept. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Der deutsche Geist

Aus Wagners Schrift „Was ist deutsch!"

Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes. Da seht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongenperücke versteckt, diesen Meister — als elenden Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Ortschaften, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend, so unbeachtet bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie Perücke und Zopf in Noten dargestellt; und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute!

Auf diese Schöpfung weise ich nur hin; denn es ist unmöglich, ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen. Wollen wir uns jetzt aber die überraschende Wiedergeburt des deutschen Geistes auch auf dem Felde der poetischen und philosophischen Literatur erklären, so können wir dies deutlich nur, wenn wir an Bach begreifen lernen, was der deutsche Geist in Wahrheit ist, wo er weilte, und wie er rastlos sich neu gestaltete, während er gänzlich aus der Welt entschwunden schien. Von diesem Manne ist neuerlich eine Biographie erschienen, über welche die Allgemeine Zeitung berichtete. Ich kann mich nicht entwehren, aus diesem Berichte folgende Stellen anzuführen: „Mit Mühe und seltener Willenskraft ringt er sich aus Armut und Not zu höchster Kunsthöhe empor, streut mit vollen Händen eine fast unübersehbare Fülle der herrlichsten Meisterwerke seiner Zeit hin, die ihn nicht begreifen und schätzen kann, und stirbt bedrückt von schweren Sorgen einsam und vergessen, seine Familie in Armut und Entbehrung zurücklassend — das Grab des Sangesreichen schließt sich über den müden Heimgegangenen ohne Sang und Klang, weil die Not des Hauses eine Ausgabe für den Grabgesang nicht zuläßt. Sollte eine Ursache, warum unsere Tonsetzer so selten Biographen finden, teilweise wohl auch in dem Umstande zu suchen sein, weil ihr Ende gewöhnlich ein so trauriges, erschütterndes ist?"

Und während sich dies mit dem großen Bach, dem einzigen Horte und Neugebärer des deutschen Geistes, begab, wimmelten die großen und kleinen Höfe der deutschen Fürsten von italienischen Opernkomponisten und Virtuosen, die man mit ungeheuren Opfern dazu erkaufte, dem verachteten Deutschland den Abfall einer Kunst zum Besten zu geben, welcher heutzutage nicht die mindeste Beachtung mehr geschenkt werden kann.

Doch Bachs Geist, der deutsche Geist, trat aus dem Mysterium der wunderbarsten Musik, seiner Neugeburtsstätte, hervor. Als Goethes „Götz" erschien, jubelte er auf: „das ist deutsch!" Und der sich erkennende Deutsche verstand es nun auch, sich und der Welt zu zeigen, was Shakespeare sei, den sein eigenes Volk nicht verstand; er entdeckte der Welt, was die Antike sei, er zeigte dem menschlichen Geiste, was die Natur und die Welt sei. Diese Taten vollbrachte der deutsche Geist aus sich, aus seinem innersten Verlangen sich seiner bewußt zu werden. Und dieses Bewußtsein sagte ihm, was er zum ersten Male der Welt verkünden konnte, daß das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt; und alles, was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist „deutsch", und deshalb ist der Deutsche groß; und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Größe Deutschlands führen.



Gedichte

Der deutsche Schwur

Es lebt ein Schwur in jeder deutschen Brust,
Der von Prophetenhand hineingeschrieben;
Du siegst, mein Deutschland, weil du siegen mußt,
Solang dem heil'gen Schwur du treu geblieben!
Dies Losungswort
Soll fort und fort
Des Deutschen Gruß erwidern,
Soll glockenklar,
Soll wunderbar
Erschall'n in Siegesliedern:
„Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern,
In keiner Not uns trennen und Gefahr".

Die Brudertreu' ist deiner Freiheit Pfand,
Drum folgest du des Vaterlands Propheten;
Nur du, mein einig, freies, deutsches Land,
Vermagst der Knechtschaft Hyder zu zertreten!
Uns führt der Schwur
Der Freiheit Spur,
Ihr deutschen Brüderscharen!
Tyrannen beben,
Das Haupt zu heben,
Ein Wort sie treibt zu Paaren:
„Wir wollen frei sein, wie die Väter waren,
Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben".

Im Zeitenflug, im Tatensturm empor,
Du deutscher Adler, streb' auf mächt'gen Schwingen!
Prophetenmund schrieb dir die Bahnen vor,
Du mußt zum Siege, mußt zur Sonne dringen.
Durch Schlachtendampf,
Durch Geisteskampf
Zum Licht, zum Morgenrot!
Ob wutentfacht
Das Reich der Nacht
Mit Tod und Schmach uns droht:
„Wir wollen trauen auf den höchsten Gott
Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen".

Peter Cornelius

Was ist heilig?

Was ist heilig? Das ist's, was viele Seelen zusammen
Bindet: bänd' es auch nur leicht, wie die Binse den Kranz.
Was ist das Heiligste? Das, was, heut' und ewig, die Geister
Tiefer und tiefer gefühlt immer nur einiger macht.

Goethe

Deutsch sein

Deutsch sein heißt: Offne Freundesarme
Für alle Menschen ausgespannt,
Im Herzen doch die ewigwarme,
Die einz'ge Liebe: Vaterland!

Deutsch sein heißt: Singen, ringen, schaffen,
Gedanken sä'n, nach Sternen späh'n,
Und Blumen zieh'n — doch stets in Waffen
Für das bedrohte Eigen steh'n.

Anastasius Grün

Zuversicht

Ein Volk, das fest entschlossen ist zu siegen
Und lieber jauchzend in den Tod zu gehn,
Als feig, die Waffen streckend, zu erliegen:
Solch Volk wird allen Feinden widerstehn.

Laßt sie nur kommen, Deutschland zu bekriegen,
Laßt Rußlands, Frankreichs, Englands Fahnen wehn;
Auch mein Volk läßt die Schlachtenbanner fliegen:
Sieg oder Tod! Was sein soll, mag geschehn!

Solang noch Schwerter schneiden, Büchsen treffen,
Solang noch Fleisch und Bein zusammenhält,
Solange lachen wir der Feinde Kläffen.

Und wenn im Sturm der letzte Deutsche fällt,
Dann mögt ihr Feinde auch die Segel reffen;
Denn Deutschlands Sturz zertrümmert eine Welt.

Deutsche Tageszeitung — Hugo Käker

Wiegenlied

Schlaf ein! Dein Vater ist im Feld;
Dein Vater hat einen Degen,
Und eh' er ging, hat der dir noch
Gegeben seinen Segen.

Und bleibt er draußen auf dem Feld —
Durchs deutsche Herz geschossen,
So denk' ich dran, daß andre auch
Ihr junges Blut vergossen.

Und zieh dich auf in deutschem Haß,
Zu deines Vaters Rache.
Und schicke dich in Feindes Land
Für Deutschlands heilige Sache.

Doch kommt er heim, dann schenkt er dir
Eine russische Kanone
Und einen prächtigen Franzenhelm
Setzt auf er seinem Sohne.

Und von den Briten wird er dir
Erzählen seltne Mären:
Daß blond sie wohl — mit blauem Aug' —
Doch falsche Leute wären!

Dresdner Anzeiger — G. A.

Das oberste Gesindel

Kriegsbänkelsang 1914

Das Väterchen, Herr Nikolaus,
O, laßt es uns bedauern,
Er hat im ganzen Reich kein Haus,
Wo nicht Verräter lauern.
Arme Bauern!

Poincaré, der Präsident
Der großen Natione,
Das ist der Mann, der noch nicht kennt
Die deutsche Reichskanone.
Hat ihm schone!

Der Belgerkönig, der versteht
Im Frieden zu regieren,
Und wenn es um die Ehre geht,
Fährt seewärts er spazieren.
Bomben krepieren.

Dem Oebersten von Engelland
Sind unsre Zeppeline
Als sündhaft und gemein bekannt,
Er zeigt des Abscheus Miene.
's könnt' treffen ihne!

Der würdigste des ganzen Packs
Das ist Mephisto Greye,
Ihr edlen Briten, faßt ihn stracks
Und füttert ihn mit Bleie!
Gut beie!

Hei, Kaiser Wilhelm, fuhrest risch
In dieses Lumpenbündel,
Herr Kriegesfürst, vor allen drisch
Das oberste Gesindel!
Schweinehündel!

Friedrich v. Dietendorf



Unsere Musikprogramme und Deutschlands Feinde

Eine Anregung

Von Dr. Wilhelm Tappert

„Was hat der Krieg mit unseren Musikprogrammen zu tun?" wird mancher Leser ausrufen. „Man trage doch nicht die Aufregung des Krieges in den Frieden einer musikalischen Veranstaltung. Der Musikfreund hat doch das Recht und die Pflicht, sich einmal von den kriegerischen Stimmungen frei zu machen, um Klängen himmlischen Friedens zu lauschen." Gewiß werden diese Meinungen auch von mir anerkannt, und mir liegt nichts ferner, als das berechtigte Verlangen nach ungestörter Ruhe im Konzert- und Theatersaal abzuweisen. Vielmehr soll hier nur eine Forderung erhoben werden, die jeder Einsichtige als zeitgemäß anerkennen wird.

Seit Jahren, insbesondere aber in der jüngsten Vergangenheit, hat man sich bei uns in der Pflege ausländischer Musik nicht genug tun können. Französische und russische Musik, auch die ersten lärmenden Versuche englischer „Tonarbeiter" haben einen ungebührlichen Raum auf unseren Programmen eingenommen. Debussy, Dukas, um nur ein paar Namen zu nennen, wurden als das Maßgebende von einer geschäftigen Gemeinde als einzig nachahmenswerte Vorbilder verkündet. Russische Tonsetzer fanden Verleger und ein aufmerksames Publikum in deutschen Landen. Davon darf jetzt wohl kaum mehr die Rede sein. Jetzt, wo fast alle europäischen Staaten von einigem Klang und Rang gegen uns im Kampfe stehen, ist es unsere Pflicht, diesen feindlichen Eindringlingen die Tür zu unseren Schaubühnen und Konzertsälen zu verschließen. Durch uns sind diese Neulinge erst zu Ansehen und Ruhm gelangt. Durch deutsche Vermittlung haben sie einen Namen erlangt, weil wir stets gegen das Ausländische nachsichtiger als gegen das Einheimische gewesen sind. Wie oft haben wir über welschem Tand und moskowitischem Klingklang die schlichte Einfachheit der heimischen Tonkunst vergessen! Darum gehören russische, französische und belgische Komponisten, natürlich auch die musikalisch ganz belanglosen Engländer und Serben mit ihren paar Tonwerken nicht mehr in unsere Konzertsäle oder auf unsere Opernbühnen.

Man wende nicht dagegen ein, daß Wagners Bühnenwerke im Auslande aufgeführt werden und Begeisterung erwecken. Noch vor 20 Jahren erhob sich wüster Lärm, als an der Großen Oper in Paris Lohengrin vorbereitet wurde. Wenn der Meister jetzt ein weniger aufnahmefähiges als schaulustiges Publikum an der Seine findet, so ist daran ebenso sehr die Eitelkeit als die Modesucht unserer Nachbarn schuld. Außerdem erzielen Wagners Werke einzig und allein „Kassenerfolge". Übrigens bildet Wagner nur eine glänzende Ausnahme. Glaubt man etwa bei uns, daß man auf den beiden Pariser Opernbühnen Mozart, Beethoven, Weber und anderen deutschen Tondichtern begegnete? Und wenn überhaupt das eine oder andere Werk einmal aufgeführt wird, so wird der deutsche Zuhörer enttäuscht und entsetzt über die ganze „Aufmachung" sein. Gewiß liebt und bewundert man Beethoven in Paris, gibt eine äußerliche Teilnahme an anderen deutschen Tondichtern kund — man will sogar Beethoven ein Denkmal in Paris errichten —, aber man täusche sich über den gegenwärtigen Stand der Musikpflege und des Musikverständnisses im Auslande nicht! Mir liegt nichts ferner, als einem unverfälscht aus Frankreich eingeführten, engherzigen „Chauvinismus" das Wort zu reden. Hier handelt es sich um ein berechtigtes Volksempfinden, das in dieser heilig ernsten Zeit es als eine Schmach fühlt, wenn auf den Programmen unserer Künstler die ausländischen Namen auf Kosten der einheimischen Tondichter einen breiten Raum einnehmen. Es würde der Eitelkeit und dem Größenwahn unserer Feinde nur schmeicheln und ihnen einen falschen Begriff von unserm Ehrgefühl geben, wenn das auch noch in Zukunft so sein sollte. Man befürchte keine Gegenmaßregeln! Um mit England, dem allerminderwertigsten „musikalischen" Komponenten, anzufangen, was würde unser Musikleben verlieren, wenn Herr Elgar mit seinen gequälten Schwächlingserzeugnissen unsere Ohren nicht mehr belästigte? Haben wirklich die gallischen „Neutöner" schon solche unbedingte, allgemein anerkannte Gefolgschaft gefunden, daß man nicht ruhig über diesen „Froschmoluskenbrei" zur Tagesordnung übergehen könnte? Und die Russen mit ihrem übertrieben nationalen Gepränge und Aufputz verdienen bis zu einem gewissen Grade Anerkennung und Aufmerksamkeit, aber sind jener Wirkung bar, die sie sich anmaßen und die nur unselbständige Geister, die nicht im Tonempfinden ihres eigenen Volkes wurzeln, rühmen können!

Dafür soll man indessen neben unseren einheimischen Tonsetzern auch diejenigen zu Worte kommen lassen, deren Volksgenossen mit uns Deutschen — im Reiche und in Österreich-Ungarn — Schulter an Schulter kämpfen. Die Böhmen mit ihrer würzigen Unmittelbarkeit, die die beste Volksmusik gezeitigt hat, die Ungarn mit ihren Pußtaklängen — kurz, alle die, die sich zur germanisch-deutschen Kultur bekennen, von den Schweizer Alpen bis zu den norwegischen Fjorden und den schwedischen Hochlandstälern und den finnischen Seen! Vergessen wir auch dabei die Polen nicht, die der nach klassischem Neuland verlangenden Musikwelt einen Chopin geschenkt haben, und die Dänen, die den skandinavischen Klangcharakter in ihre Werke eingeführt haben! Welch herrliche Schar, die mit der Innigkeit und Schlichtheit ihres Volksempfindens uns viel näher steht als der Russe oder der Romane, soweit er sich der gallischen Kultur verwandt fühlt. Auch auf dem Gebiete der Kunst, die nun einmal nicht international ist, sondern auf gesundester Volksgrundlage beruht, haben wir das Recht und die Pflicht, unsere großen und gütigen Geister, die Alten wie die Jungen, die Klassiker wie die Romantiker, auch die jüngsten Schlages, in erster Linie zu berücksichtigen. Welchen Volkes Musikquell sprudelt wohl reicher und erquickender als der unsere?

Indessen über den Komponisten wollen wir nicht die ausübenden Künstler vergessen, die uns erst den Genuß gewisser Kompositionen vermitteln! Ich meine die Solisten, deren Zahl Legion ist, die mit Vorliebe aus dem feindlichen Ausland kommen, um Anerkennung und klingenden Lohn bei uns zu holen. Ich denke dabei ausschließlich an jene ausländischen Künstler, die, in Feindesland ansässig, uns mit ihrer mehr oder weniger vollendeten Kunstausübung Zeit und Geld rauben und damit beides unsern einheimischen Künstlern entziehen. Man lasse sich nicht durch empfindsame, rührselige Scheingründe betören, die nur dieser besonders beliebten Diva oder jenem bewunderten Tasten- oder Saitenakrobaten, nicht der Kunst, gelten. Gerade diesen bisweilen ebenso undankbaren als chauvinistischen Größen wollen wir unsere Konzerträume verschließen! Als Angehörige und Volksgenossen unserer „edlen Feinde" haben sie kein Anrecht auf unsern Beifall und unsern Geldbeutel. Man hat unsere Geduld und unsere Nachsicht, unser Urteil und unser Gefühl lange genug in Anspruch genommen, mit unserer Anerkennung einen Weltruf sich gegründet. Das muß forthin ein Ende haben. Wenn sich das deutsche Publikum noch immer den schädlichen Luxus ausländischer Künstler glaubt leisten zu können, so sollen unsere „Konzertdirektionen und Konzertagenturen" von selbst diesen ungebetenen Gästen die Türe weisen, und wenn diese an sich löblichen Anstalten nicht den Mut und die Einsicht dazu haben, so sei der verständige Teil des Publikums so klug, all jenen Konzerten fernzubleiben, in denen ein Virtuos oder eine Sangesgröße jener uns feindlichen Kulturrassen auftritt. Die Presse tue dazu ein Übriges. Auch in nationaler Hinsicht muß der Konzertbesucher erst erzogen werden!

Diese Vorschläge sind keine Ungeheuerlichkeiten oder Absonderlichkeiten! Vielmehr sind sie kühle, nüchterne Erwägungen, die sich aus der Not der Zeit selbst ergeben. Nachdem uns der Musikverband in München mit einer kräftigen Abwehr aller fremdländischen Drohnen vorangegangen ist, ist es unsere Pflicht, als gute Deutsche, die wir doch alle sein wollen, jenen Auswüchsen einer beschämenden Auslandsucht entgegenzutreten, die uns gerade bei dem Franzosen und dem

Engländer die verdiente Verachtung zugezogen hat. Sollen wir unseren Feinden die Taschen füllen, damit sie mit unserm Gelde etwa gegen uns Haß und Verfolgung schüren, wie man das ja schon betrüblicherweise erlebt hat? Waren unsere Großen nicht alle gute Deutsche? Wollte sich Beethoven nicht lieber beide Hände abhacken lassen, als daß er vor dem Franzmann spielte?

Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!



Aus unserer Zeit

Vanderbilt über Deutschland und England

Ein Mitarbeiter der „Breslauer Zeitung" hatte in Genua ein Gespräch mit dem Chef der berühmten amerikanischen Finanzdynastie Vanderbilt. „Von allen kulturellen Errungenschaften der deutschen Nation abgesehen", sagte Vanderbilt, „die einzig in der Welt dastehen, und die auch von England nie und nimmer übertroffen werden können, hat kein Land ein so großes Lebensinteresse wie Nordamerika an dem Wohlergehen Deutschlands. Unter keinen Umständen können wir uns unseren besten Kunden totschlagen lassen. Unsere Handelsbeziehungen mit Deutschland sind zu stark und zu innig, als daß ein Schlag, der Deutschland ins Herz träfe, nicht auch uns treffen und tödlich verwunden würde. Ich stehe nicht an, es als die größte Schmach des 20. Jahrhunderts zu bezeichnen, daß England seine Hand zu dem ungeheuerlichsten Verbrechen geliehen hat, das seit Bestehen zivilisierter Nationen von durch verblödeten Fanatismus und gehirnkranken Chauvinismus geeinigten französisch-dekadenten und russisch-barbarischen Völkern verübt worden ist, und ich bin überzeugt, daß die Geschichte ihr einstimmiges Verdammungsurteil gegen die Staatsmänner in England noch mehr ausdrücken wird, als gegen Frankreich und Rußland. Ich kann mir nicht denken, daß die englische Regierung ihr Volk lange hinter sich haben wird. Ich glaube weit eher, daß dieses Volk den verantwortlichen Staatsmännern über ein kurzes den Prozeß machen und daß England den Krieg am ehesten einstellen wird. Denn nächst Amerika hat England das eminenteste Interesse an der Erhaltung Deutschlands. Das degenerierte Frankreich ist wert für den Untergang. An Frankreich verliert Amerika ebensoviel und ebensowenig wie an Rußland, das für uns den Inbegriff alles Scheusäligen bildet. Unsere Wünsche begleiten Deutschland, daß es durch diesen Ozean von Blut und Elend hindurch sich die Kraft bewahrt, ein neues, herrliches, friedfertiges Europa unter deutscher Führung zu schaffen. Wer so viel Kulturgüter hervorgebracht hat, wer durch Disziplin, Organisation, Fleiß und Schöpferkraft die rückhaltlose Bewunderung von Gegenwart und Zukunft herausfordert, der hat das volle Recht, zu leben und zu gedeihen. Ich müßte an Himmel und ewiger Gerechtigkeit verzweifeln, wenn dieses Deutschland durch einen einzigen ruchlosen Akt der Barbarei zugrunde gehen sollte."

Einem neuen Sedan entgegen

Der nationalistische Major und französische Abgeordnete Driant, Boulangers Schwiegersohn, hat in seinem lange vor dem Ausbruch des Krieges geschriebenen Buche „Einem neuen Sedan entgegen" allerlei Prophezeiungen getan, die jetzt durch den Gang der Ereignisse bestätigt werden:

„Die Lage ist heute wieder dieselbe (wie 1870) geworden. Was sage ich, sie ist noch schlimmer geworden! Gewiß, wir haben Befestigungen, Proviant, ein Geschützmaterial, wie wir es 1870 nicht hatten; wir sind selbst in gewissen Punkten besser ausgestattet als unsere Nachbarn, aber das moralische Element fehlt uns. Die frühere Organisation, Führung und Disziplin haben wir nicht mehr. Unter solchen Umständen in den Kampf zu treten, wäre ein Verbrechen, das an Wahnsinn grenzt. Aber in Frankreich gibt es Leute, führende Persönlichkeiten, die das Land um englischer Interessen willen in das ungeheuerlichste aller Abenteuer stürzen. An einem von England festgesetzten Tage wird der große Kampf beginnen. Im übrigen wird es England sehr gleichgültig sein, wenn Frankreich bis ins tiefste Mark getroffen darniederliegt.

Wenn man uns heute zu einem Krieg gegen Deutschland hetzt, so wird es ein Unglückskrieg sein. Wir werden geschlagen werden wie 1870. Noch vollkommener sogar wird die Niederlage sein; denn wir werden heute Beispiele von Panik und Feigheit erleben, wie sie unsere Väter nicht kannten. Sie waren schlecht geführt, aber sie verstanden zu sterben, und in den großen Schlachten haben sie ihre Ehre gerettet. Heute aber sind bei uns Tausende von Franzosen davon überzeugt, daß das Vaterland dieses Opfer nicht mehr wert ist.

Dort drüben aber weiß man zu befehlen; jedermann kennt ihn, den germanischen Cäsar; seit mehr als zwanzig Jahren hat er gelehrt, begeistert, und auf das, was not tut, unermüdlich hingewiesen. Seit mehr als zwanzig Jahren hat er zu seinem Volke von dem Gott der Schlachten gesprochen, von den Pflichten des Soldaten, vom Heile des großen Deutschen Reiches. Sein Geist belebt die ganze Armee vom höchsten General bis zum letzten Soldaten. Und hinter ihm steht das ganze Deutschland wie ein Mann, bereit zu allen Opfern, wenn er sie fordert. Die Sozialdemokraten liegen mit in den Reihen, den Finger am Abzug, und auch sie denken an nichts anderes als an das Heil des Vaterlandes".

Björnson der jüngere über Deutschland

Björn Björnson, der Sohn des Dichters Björnstjerne Björnson, veröffentlicht im „Morgenbladet" einen Brief, der mit starkem Gerechtigkeitssinn für die deutsche Sache eintritt:

„Wenn man von dem russischen Doppelspiel liest, dann begreift man Deutschlands unermeßlichen Zorn über die gebrochenen russischen Ehrenworte und die Friedenstelegramme des Zaren. Der Zorn über Rußlands heimtückisches Vorgehen sei unbeschreiblich gewesen. Die Deutschen fühlten den Kampf gegen Rußland als heiligen Krieg".

Björnson schildert fernerhin mit Bewunderung das Funktionieren des deutschen Militärapparats. Dieses Rubrikwesen, das so kalt und unpersönlich gewirkt hat, in diesen Tagen ward es genial. Die einmütige Stimmung des Volkes gibt Björnson mit folgenden Worten wieder:

„Alle, die in den Krieg müssen, strahlen vor Begeisterung. Ich habe unter den Tausenden hier keine einzige Ausnahme gesehen. Alle marschieren in taktfester Disziplin, glücklich in ihrem festen Glauben auf Deutschlands gute Sache, zu den Grenzen vor. Ich spreche die verschiedensten Menschen. Sie sind alle zusammen gleich. Der Arbeiter — der Mittelstand — kein Unterschied, und bei jedem neuen Feind, der sich tagtäglich meldet, werden sie nur noch sicherer, noch fester in ihrer Kampfeslust! Bei den Zurückbleibenden derselbe Eindruck. Eine imponierende Ruhe. Das ist das große Volk, so gehen sie in diesen Krieg, den größten der Weltgeschichte, den je ein Volk auf einmal durchzukämpfen hatte".



Eine Absage deutscher Gelehrter und Künstler an England.
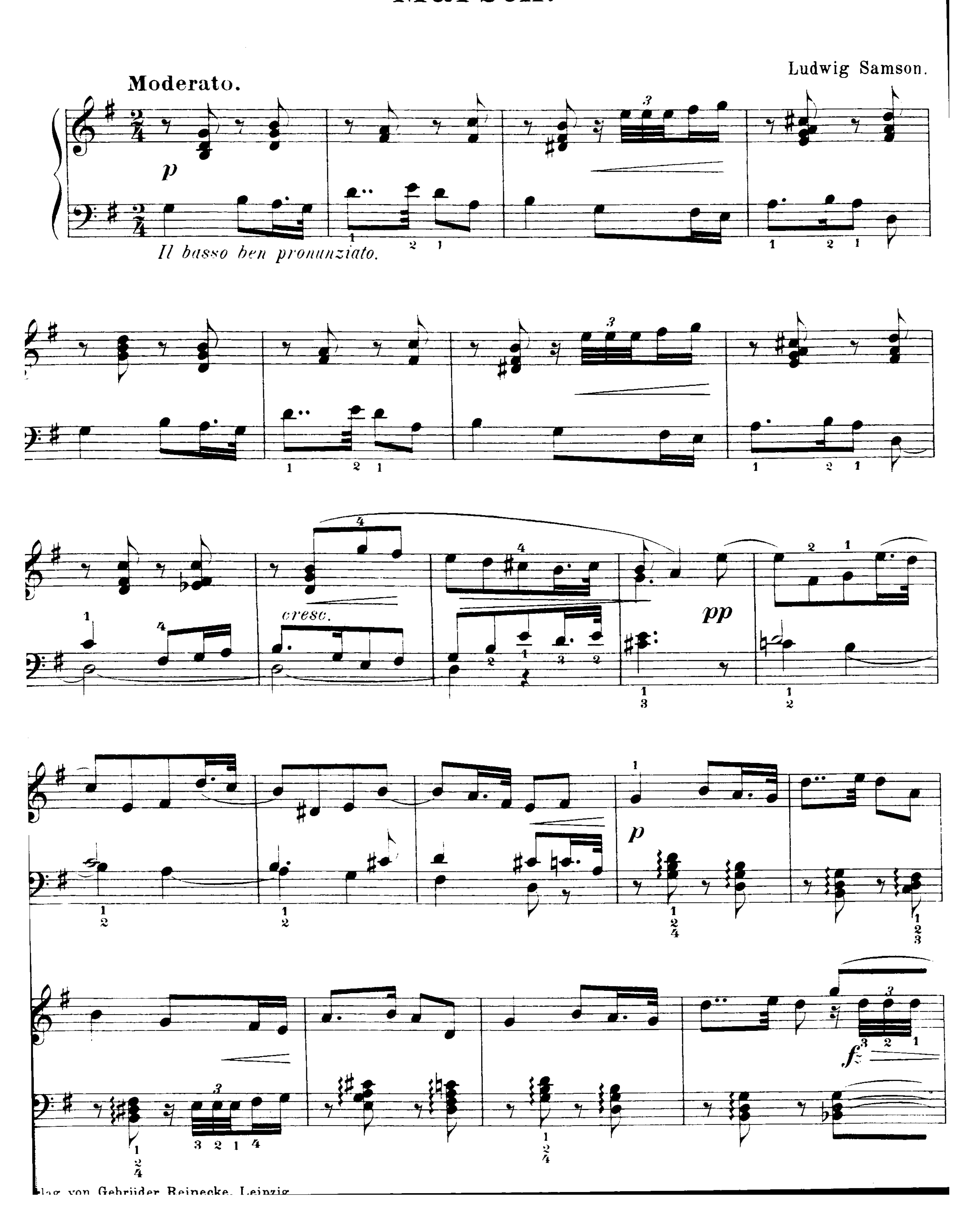
Nachfolgende Erklärung wird zur allgemeinen Kenntnis gebracht:

Unter einem nichtigen Vorwande, der am wenigsten vor seiner eigenen Geschichte standhält, und der durch zahlreiche Dokumente in seinem wahren Wesen klargestellt ist, hat England uns den Krieg erklärt.
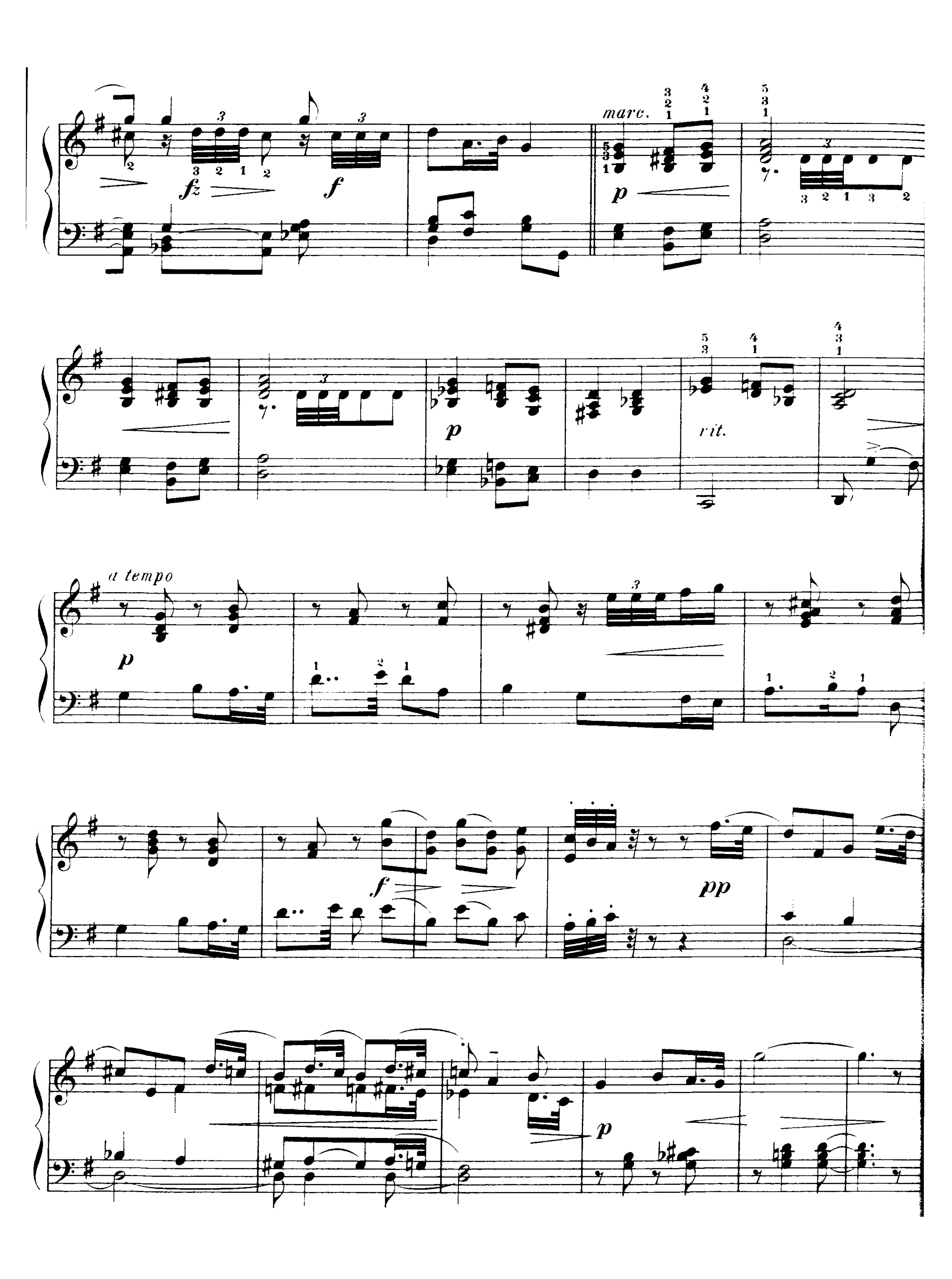
Aus schnödem Neid auf Deutschlands wirtschaftliche Erfolge hat das uns bluts- und stammverwandte England seit Jahren die Völker gegen uns aufgewiegelt und insbesondere sich mit Rußland und Frankreich verbündet, um unsere Weltmacht zu vernichten, unsere Kultur zu erschüttern.

Marsch.

Ludwig Samson.



lag von Gebrüder Reinecke, Leipzig



marc.
rit.
a tempo

Nur im Vertrauen auf Englands Mitwirkung und Hilfe konnten Rußland, Frankreich, Belgien und Japan uns den Fehdehandschuh hinwerfen. England vor allem trifft dio moralische Verantwortung für den Völkerbrand, der furchtbares Unheil für Millionen von Menschen zur Folge hat und unerhörte Opfer an Gut und Blut fordert. Der brutale nationale Egoismus von England hat ihm eine untilgbare Schuld aufgeladen.

Wir sind uns wohl bewußt, daß hochbedeutende englische Gelehrte, mit denen die Wissenschaft in fruchtbarer Arbeit jahrelang verbunden war, gegen diesen frevelhaft begonnenen Krieg gesinnt sind und gegen ihn gesprochen haben.

Gleichwohl verzichten, in deutschem Nationalgefühl, diejenigen von uns, welchen Auszeichnungen von englischen Universitäten, Akademien und gelehrten Gesellschaften erwiesen sind, hierdurch auf diese Ehrungen und die damit verbundenen Rechte.

Emil v. Behring (Marburg a. L.), August Bier (Berlin), Moritz Cantor (Heidelberg), Vincenz Czerny (Heidelberg), Alfred v. Domaszewski (Heidelberg), Paul Ehrlich (Frankfurt a. M.), Wilhelm Erb (Heidelberg), Rudolf Eucken (Jena), Wilhelm Alexander Freund (Berlin), Max Fürbringer (Heidelberg), Ernst Häckel (Jena), Engelbert Humperdinck (Berlin), Josef Kohler (Berlin), Leo Königsberger (Heidelberg), Willy Kükenthal (Breslau), Paul Laband (Straßburg i. E.), Philipp Lenard (Heidelberg), Max Liebermann (Berlin), Franz v. Liszt (Berlin), Hermann Oppenheim (Berlin), Wilhelm Rein (Jena), Jacob Rießer (Berlin), Fritz Schaper (Berlin), Otto v. Schjerning (Großes Hauptquartier), Gustav Schwalbe (Straßburg i. E.), Rudolf Sturm (Breslau), Adolf Wagner (Berlin), August Weismann (Freiburg i. Br.), Anton v. Werner (Berlin), Wilhelm Wundt (Leipzig), Rudolf Kobert (Rostock).

Weitere Unterschriften sind zu richten an Professor J. Schwalbe, Charlottenburg 4.

Rundschau

Konzerte

München Der 3. Juli ist ein „hoher Festtag" im Konzertkalender unserer Frühjahrs- und Sommersaison. Es war zwar kein „Festkonzert" angekündigt (diese Kategorie folgt erst im August — eine der allsommerlichen Sehenswürdigkeiten für den Fremden —, und wird dann ob ihrer äußerlich unbegründeten Bezeichnung wieder den üblichen Anlaß zu Kopfzerbrechen geben), es war ein einfaches „Sinfoniekonzert" des Konzertvereins, das dritte aus der Juni-Juli-Serie. Und dennoch ein Festkonzert — im edelsten Sinne des Wortes. Und Wilhelm Furtwängler (Lübeck) war es, der die Feiertagsstimmung in sich trug und sie dem Orchester inspirierte — da ward es Feiertag in der Tonhalle. Das Konzertvereinsorchester zeigte eine ganz besondere Freudigkeit, die allerbesten Kräfte einzusetzen. Das Programm war schön; die Einleitungsnummer glänzend: Berlioz' Corsarenouvertüre, mit fortreißendem Schwung, mit Eleganz und Schärfe der Zeichnung geboten, gewann das Publikum. Schuberts H moll- und Beethovens C moll-Sinfonie folgten; und der beiden gemeinsame Grundzug von Tragik und grandiosem Stolz wurde zum Mittelpunkt der Interpretation und zum Höhepunkt des Programmes. Es war viel „Ungewohntes" in der Interpretation, z. B. in den Tempi Abweichungen von den „üblichen" Darbietungen; willkommene „Abweichungen", denn sie bedeuteten die Beseelung des aus dem psychischen Stil des Schöpfers geschauten Details.

Ein gleich einzigartiger Genuß, wenn auch auf ganz anderem Gebiete, war an einem Liederabend zu verzeichnen, an welchem Hans Pfitzner die Klavierbegleitung übernommen hatte. Seine Interpretation seiner eigenen Kompositionen und einer Reihe von Wolfschen Gesängen gehört zum Geistvollsten, das uns geboten werden kann. Es ist kein Wunder, daß einem Pfitzner gegenüber die Wagschale des Interesses an den Ausführenden eines Liederabends (Charlotte Kuhn-Brunner) sich in ungewöhnlicher Weise verschiebt. — Einer der letzten Liederabende der Saison war von Hermann Gura veranstaltet und gab Gelegenheit, wiederum seine bekannte scharfe Intelligenz und brillante Gesangskunst zu bewundern wie auch Prof. Schmid-Lindners stupende Gewandtheit bei der Begleitung Löwescher Balladen. — Daß die Konzertsängerin Margarethe Fritt Emanuele d'Astorgas edles Rezitativ und Arie „Morir vogl'io" auf ihr Programm gesetzt hatte, war ein hocherfreulicher Anblick. Daß sie aber außerdem ein Orchesterlied (Manuskript) von Georg Kießig „Über den Wassern" brachte, geschah nicht zu ihrem Vorteil, denn ihr Alt wurde von den Tonmassen des Orchesters oft verschlungen, — woraus nicht nur eine zarte Stimme abzuleiten ist, sondern vor allem Mangel an Geschick in der Instrumentierung der auf diese einmalige Vorführung hin nicht abschließend zu beurteilenden Komposition. An diesem von Kapellmeister Hagel geleiteten Abend machte man die Bekanntschaft eines weiteren Opus von Georg Kießig, einer Eichendorff Suite. Ich kann nicht finden, daß die geistige Idee dieser Musik sich mit jenen hochbeschwingten Empfindungen deckt, die der Name unseres Romantikers in uns auslöst. Das musikalische Material ist klar, natürlich, frisch in der Farbe, aber unselbständig. — Die Erwartungen, die sich an die Ankündigung dreier slavischer Novitäten (II. Sonatenabend Marie Gesellschap — Wilhelm Wolf) geknüpft hatten, wurden in bezug auf den Wert der Kompositionen enttäuscht. Von den drei Duos für Violine und Klavier zeigte Stojowski den reinsten Kammermusikcharakter und war eine formell und gedanklich in sich abgerundete liebenswürdige Sonate, ohne bedeutenden Inhalt, aber mit feinem Klang und reizvollem Filigranmaterial. Szymanowski schreitet mit Würde und bewegt sich in komplizierter Harmonik, nimmt Anläufe zu Dramatik. Aber ich konnte mich des Gefühls, daß diese Mimik des „Bedeutenden" nur Pose sei, nicht erwehren. Brzezinski ist seicht. — Das Klavierkonzert von Hermann Zilcher sollte man öfter aufs Programm bringen. Es ist wertvoll und fesselnd. Nora Bedall, eine Schülerin des Komponisten, debütierte unter seiner Leitung damit und erwies sich als hochbegabte, sicher zukunftsreiche Pianistin. Ihre Fertigkeit ist schon sehr entwickelt; die Fingerkraft müßte für den großen Konzertstil noch mehr gestählt werden, aber ich glaube, daß Veranlagung und physische Konstitution denselben nicht völlig zu fördern geeignet sind und das elegante Genre ihre Domäne bleiben wird, worin sie durch impulsive Charakteristik und reizvolle Anschlagsfinessen stets starken Erfolg erzielen wird. Der Kantilenenton müßte noch an Wärme, d. h. an strengem Legato, gewinnen. Am gleichen Konzertabend — Neuer Orchesterverein — hörte man noch mancherlei Novitäten. Davon sind nennenswert das durch starke Leidenschaftlichkeit und slavischen Einschlag interessierende Triptychon zu Andrejews „Das Leben der Menschen" von Horn-Nori, eine zu Konzertzwecken vorgenommene Umarbeitung seiner fürs Theater geschriebenen Musik, und Karl Pottgießers delikates Variationswerk über C. M. v. Webers „Wiegenlied"; darin steckt ein Reichtum an feiner Inspiration und an feinsinnigen Instrumentierungswerten. — Prof. Zilcher, der verdienstvolle Leiter des Neuen Orchestervereins, hatte auch die Leitung des Konzertvereinsorchesters am Eröffnungstage der Juni-Juli-Serie übernommen und damit der Veranstaltung von dem Konzertzyklus den Stempel hoher musikalischer Ziele aufgedrückt. Zilchers überzeugende musikalische Individualität, sein lebhaftes, tiefempfindendes Temperament durchströmte sämtliche Vorträge des wertvollen Abends und stellte sie auf das allen Zilcherschen Kunstäußerungen eigene hohe Niveau. Besonders Beethovens siebenter Sinfonie und „Tod und Verklärung" von Strauß kam Zilchers ungemein sensitiver Nerv, die drängende Lebendigkeit seines Empfindens und die packende Schärfe seiner Rhythmik zugute. — Ernst Knoch, der Dirigent des

zweiten Sinfoniekonzertes, interessiert durch effektvolle Details und durch Lebhaftigkeit der Darstellung; das Temperament erscheint mir aber äußerlich, und wie die Gesamtlinie durch das Zerpflücken in Sondereffekte leidet, die nicht dem ganzen Aufbau organisch eingefügt sind und folglich nicht aus der Kraft inneren Erlebens erstehen, sondern lediglich als Effekte wirken, so verliert auch der Gesamtklang seine Zusammengehörigkeit infolge der jeweils einem Sonderklang zugewandten Aufmerksamkeit; in dieser Hinsicht wurde das Finale der vierten Sinfonie von Brahms stellenweise seines klanglichen und ideellen Fundamentes, nämlich der Wucht seines Themas, in der Baßlage, beraubt. Diese Schwäche teilte die Aufführung mit der Wiedergabe von Brahms' Haydn-Variationen, die im übrigen den jungen Kapellmeister Franz v. Hoeßlin wiederum auch dieses Mal als einen strebsamen, gewandten Orchesterleiter erkennen ließ. Seine Vorzüge sind vor allem eine überaus sorgfältige Präzision und eine strenge Festigkeit der Linie; letztere allerdings auf Kosten elastischer Temponahme und unmittelbarer Deklamation, wie denn überhaupt sich leicht der Eindruck einer gewissen Trockenheit einstellte, was weder dem „Don Juan" von Strauß noch Beethovens Eroica vorteilhaft war. Eine seltene Gabe des Programmes bedeutete das an zweiter Stelle stehende Bachsche Cdur-Konzert für zwei Klaviere, an welchen sich Karin Dayas und Walter v. Hoeßlin (des Dirigenten Bruder) mit dem Orchester vereinigten. Die Ausführung war im ganzen erfreulich und zeigte sorgsame Durcharbeitung des solistischen Teiles; doch hatte man den Stil des Werkes trotz sichtlichen Bemühens nicht durchweg gewahrt, wovon u. a. zu häufiger Pedalgebrauch Zeuge war. (Die Klarheit der Klaviersoli leidet ohnedies schon in der Tonhalle durch die nicht glücklichen akustischen Verhältnisse.) Und eine Frage sei gestattet: Warum alle Triller mit der Hauptnote beginnen, anstatt mit der Hilfsnote von oben?

Zum Schluß sei des Jubilars gedacht, an dessen 50. Geburtstagsfeier der Konzertverein sich durch ein Richard Strauß gewidmetes Extrakonzert unter Leitung von Hofkapellmeister Prill beteiligte. Als erfreulichste Vorträge sind aus diesem Programm „Till Eulenspiegel", das erprobte Paradestück des Orchesters, und die solistische Leistung Erhard Heydes als zumal der technischen Seite des Werkes vollgerecht werdenden Interpreten des Violinkonzertes hervorzuheben.

E. v. Binzer

Noten am Rande

Eine musikalische Erinnerung an 1871. Nach Beendigung des siegreichen Krieges wurde der damals in Leipzig wirkende Meistersänger Eugen Gura gebeten, ein Konzert zum Besten der Hinterbliebenen unserer Gefallenen zu geben. Aber was war zu singen in so großer Zeit? Gura wandte sich in seiner Verlegenheit an Carl Reinecke, der ihm einen Rat geben konnte, der nicht nur der Stunde entsprechen, sondern für des Sängers eigentliche Bedeutung von größtem Einfluß werden sollte. Kurz zuvor hatte Reinecke die Balladen Carl Loewes zu Gesicht bekommen und war sogleich überzeugt worden von der Eigenart und Größe des bis dahin fast unbekannten Komponisten. Und nun erklangen die vaterländischen Balladen in Guras Konzert, einen Sturm der Begeisterung entfesselnd. Gura wurde damit der große Loewe-Sänger und blieb es bis an sein Ende. -s

Krieg und Volk. „Ich sage, das Schicksal sendet den Krieg: denn darum eben wird der Wert dieses grausamen Heilmittels so selten verstanden, weil sich kein Arzt unter den Menschen erdreisten darf, den Krieg wie einen heilenden Trank einem kranken Volke auf Tag und Stunde zu verordnen. Sobald der Staat ruft: Jetzt gilt es mir und meinem Dasein — dann erwacht in einem freien Volke die höchste aller Tugenden, die so groß und schrankenlos im Frieden niemals walten kann: der Opfermut. Die Millionen finden sich zusammen in dem einen Gedanken des Vaterlandes, in dem gemeinsamen Gefühl der Liebe bis in den Tod, das, einmal genossen, nicht wieder vergessen wird und das Leben eines ganzen Menschenalters adelt und weiht. Der Streit der Parteien und der Stände weicht einem heiligen Schweigen; auch der Denker und der Künstler empfindet, daß sein ideales Schaffen, wenn der Staat versinkt, doch nur ein Baum ist ohne Wurzeln. Unter den Tausenden, die zum Schlachtfeld ziehen und willenlos dem Willen des Ganzen gehorchen, weiß ein jeder, wie bettelhaft wenig sein Leben gilt neben dem Ruhm des Staats, er fühlt um sich den Willen unerforschlicher Mächte. Daher die Innigkeit des religiösen Gefühls in jedem ernsten Kriege, daher die herrliche, dem platten Verstand unfaßbare Erscheinung, daß feindliche Heere denselben Gott um Sieg anflehen. Die Größe des Kriegs liegt gerade in jenen Zügen, welche die schwachmütige Aufklärung ruchlos findet. Da erschlagen sich Männer, die einander nie ein Leid getan, die sich als ritterliche Feinde hoch achten: sie opfern der Pflicht nicht bloß ihr Leben, sie opfern, was schwerer wiegt, auch das natürliche Gefühl, den Instinkt der Menschenliebe, den Abscheu vor dem Blute. Das kleine Ich mit allen seinen edlen und gemeinen Trieben soll untergehen im Willen des Ganzen. . . . Der Krieg ist ein Völkerbildner, er bringt nicht bloß die Grenzen der Länder ins Wanken, er kettet auch den Landsmann fester an den Landsmann, gibt dem Gedankenlosen eine Ahnung von der Herrlichkeit des Vaterlandes, erwärmt das vertrocknete Gemüt mit einem Strahle der Liebe." Heinrich v. Treitschke

(Historische und politische Aufsätze)

„Kriegslied der Deutschen." Unter diesem Titel ist neuerdings das bekannte Arndtsche Vaterlandslied „Der Gott, der Eisen wachsen ließ" in Umlauf. Den gegenwärtigen Verhältnissen entsprechend sind die Arndtschen Verse bei möglichster Schonung des Originals verändert worden: statt des Aufrufs zur Bewaffnung „mit Säbel, Schwert und Spieß", zum „Rachekrieg" und zur Abschüttelung der „Knechtschaft" ertönt jetzt der Ruf für Kaiser und Reich! Wir geben nachstehend die 3 Strophen, wie sie aus den 6 Arndtschen Strophen zusammengezogen sind:

Der Gott, der Eisen wachsen ließ,
Der wollte keine Knechte;
Drum gab er jedem deutschen Mann
Das Schwert in seine Rechte!
Drum gab er ihm den kühnen Mut,
Den frommen Sinn und Glauben,
Und keines Feindes Drohn und Wut
Kann solchen Hort uns rauben.

O Deutschland, heil'ges Vaterland,
O deutsche Lieb' und Treue!
Du hohes Land, du schönes Land,
Wir schwören dir aufs neue!
Die Herzen hebet himmelan
Und himmelan die Hände;
Gott schütze jeden deutschen Mann,
Der Treu' hält bis ans Ende.

Laßt brausen was nur brausen kann
In hellen, lichten Flammen!
Ihr Deutschen alle, Mann für Mann,
Zum heil'gen Krieg zusammen!
Der Kaiser trägt das Siegspanier
Voran dem kühnen Heere:
Wir siegen oder sterben hier
Für Deutschlands Ruhm und Ehre!

In dieser Form dürfte das „Kriegslied der Deutschen" (frei nach E. M. Arndt), das bereits mit einer eigenen volkstümlich kräftigen Melodie versehen ist, freudige Aufnahme finden.

Die Deutschen. „Ohne Vergrößerungssucht, ohne Übermut, ruhig und still abgeschlossen, reizen sie kein fremdes Volk zum Kriege und bedrängen auch keins mit Plünderung und Raub. Und das gerade ist der höchste Beweis ihrer Trefflichkeit und Macht, daß sie ihr Übergewicht nicht der Gewalttat verdanken. Doch sind alle schlagfertig und wenn es nottut, so steht das Heer bereit, Roß und Mann in bedeutender Zahl." (Tacitus, Germania Kap. 35.)

Der alte Fritz an die Deutschen

Seht die vielen Völker alle, die sich wider uns verschworen,
Die vor dünkelhafter Ehrsucht völlig den Verstand verloren.
Unverzagt nur, meine Helden, trefft sie mit dem Wetterschlage
Eures Zornes, eurer Hiebe, daß die Menschheit künft'ger Tage
Diesem Sturmlauf ohnegleichen, diesem Sieg der Minderzahl
Wider eine Welt von Neidern, türm' ein bleibend Ehrenmal.

(Schlußstrophe der „Ode an die Deutschen", die Friedrich der Große am Ende des Kriegsjahres 1760 dichtete.)

Und setzet ihr nicht das Leben ein, Nie kann euch das Leben gewonnen sein —

Was ich mir so erläutere in meiner Art: In ergebenem Gottvertrauen setz' die Sporen ein und laß das wilde Roß des Lebens mit dir fliegen über Stock und Block, gefaßt darauf, den Hals zu brechen, aber furchtlos, da du doch einmal scheiden mußt von allem, was dir auf Erden teuer ist, und doch nicht auf ewig. Bismarck

Kreuz und Quer

Bayreuth. Die Bayreuther Festspiele mußten am 31. Juli mit der Vorstellung des Parsifal vorzeitig abgebrochen werden. Von den zwanzig geplanten Vorstellungen fanden nur acht statt; die übrigen ausgefallenen zwölf Vorstellungen brachten einen Fehlbetrag von rund 400000 Mk.

Berlin. Engelbert Humperdincks neue Spieloper „Die Marketenderin", Text von Robert Misch, die in Anbetracht ihres vaterländischen Inhalts im Vordergrund des allgemeinen Interesses steht, wird im Deutschen Opernhaus in Charlottenburg im Laufe des Monats September zur ersten Aufführung gelangen. Eine Reihe von Hof- und Stadttheatern wird das Werk ebenfalls in diesem Winter bringen.

— Die Berliner Hoftheater lassen für die nächsten vier Monate eine Verkürzung der Gehälter eintreten. Die Gehälter von mehr als 6000 M. werden auf die Hälfte verkürzt, sollen jedoch nicht weniger als 6000 M. betragen. Die Gehälter unter 6000 M. bleiben unberührt.

— Die Wiener Hoftheater, die Anfang September eröffnet werden sollten, bleiben bis auf weiteres geschlossen.

Frankfurt a. M. Die bekannte Kammersängerin Johanna Diez verlegt ihren Wohnsitz am 12. September nach München, wo sie als Gesangslehrerin an der Kgl. Akademie der Tonkunst wirken wird. Konzertanfragen sind nach München, Hotel 4 Jahreszeiten zu richten.

Leipzig. Kammersänger Alfred Kase gab vor ausverkauften Häusern mit glänzendem Erfolge zwei „Vaterländische Liederabende" für das Rote Kreuz, welchem er als Ertrag gegen 6000 M. überwiesen hat.

„Wir treten zum Beten."

Das zu einem Dank- und Jubelhymnus des deutschen Volkes gewordene und in der jetzigen sturmbewegten Zeit bei unzähligen Veranlassungen verwendbare Altniederländische Dankgebet (Wir treten zum Beten), bearbeitet von Eduard Kremser, Textdichtung von Jos. Weyl, ist in 27 verschiedenen Ausgaben erschienen, darunter solche für Gesang, Chor, Klavier, Gitarre, Orchester usw. Um eine Massenverbreitung in Schule und Haus zu ermöglichen, hat die Verlagshandlung von F. E. C. Leuckart in Leipzig soeben eine kleine ein- und zweistimmige Ausgabe mit weltlichem und kirchlichem Text zum Preise von nur 10 Pfg. veröffentlicht, die auch bei allen Gelegenheiten zum Mitsingen benutzt werden kann.

Das nächste Heft erscheint am 24. Septbr.; Inserate müssen spätestens Montag, den 21. Septbr., eintreffen.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke,

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 39

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 24. Sept. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Über den wahrhaften Krieg [1])

Inhalt der Rede von **Wilhelm Wundt**
im vierten Vaterländischen Abend
des Leipziger Schiller-Vereins am 10. September 1914

Im Sommer des Jahres 1813 sprach Fichte in seinen Vorlesungen an der Berliner Hochschule „Über den Begriff des wahrhaften Krieges". Der Kern seiner Antwort ist ebenso klar wie einfach: ein wahrhafter Krieg ist derjenige, den ein Volk aufnimmt gegen den Feind, der ihm seine Freiheit und Selbständigkeit rauben will. Frei und selbständig ist ein Volk, das unbehindert von äußerer Gewalt wie von Neid und Mißgunst seiner Nachbarn die Pflichten, die ihm in der Kulturgemeinschaft der Völker auferlegt sind, erfüllen kann. Wer es hierin beeinträchtigt, der richtet sein Attentat gegen die Existenz der Nation, gegen ihren Beruf in Gegenwart und Zukunft; ein Volk, das unbehindert von äußerer Gewalt wie von Neid solchem Angriff wehrt, kämpft nicht um vergänglicher Vorteile willen, es kämpft für alle künftigen Geschlechter und für die Menschheit, damit schließlich also selbst für seine Feinde.

In diesem großen Weltkrieg soll es sich, so Gott will, entscheiden, ob fernerhin noch schnöde Gewinnsucht und diplomatisches Ränkespiel imstande seien, große Völker zu blutigen Kriegen aufeinander zu hetzen, oder ob solch frevelhaftem Beginnen für eine absehbare Zukunft ein Ende gemacht wird. Daher ist das Problem des gegenwärtigen Krieges noch größer als das der Befreiungskriege; nicht einem Einzelnen stehen die geeinten Völker Europas gegenüber, Völker stehen gegen Völker. Und größer ist der Siegespreis! Damals wünschte der Deutsche sich nur sein friedliches Leben innerhalb seiner Grenzpfähle zu sichern, heute ist in jedem das Bewußtsein lebendig, daß der Einzelne nicht nur Staatsbürger, sondern zugleich Weltbürger ist, freilich ein Weltbürger, der vor allem in der eigenen Erde festgegründet stehen muß, wenn er in der Welt und für die Welt dauernde Werte schaffen will. Auf geistigem Gebiet haben unsere großen Denker und Dichter dem deutschen Volke zuerst jene Weltstellung errungen, der die anderen Gebiete des Lebens mit der gleichen inneren Notwendigkeit folgen mußten, mit der Denken und Wollen, Geist und Körper zusammengehören.

Nicht die drohende Sprache der österreichischen Note an Serbien, noch die Verletzung der Neutralität Belgiens durch Deutschland sind die Ursachen dieses Weltkrieges; der Mord von Serajewo hat höchstens seinen Zeitpunkt bestimmt. Der Krieg war längst geplant von jener räuberischen Verschwörung der drei Mächte, die sie selbst „herzliches Einverständnis" genannt haben, um Deutschland vom Weltmarkt abzuschließen und es in einen mittleren, von dem Willen der drei Verschworenen abhängigen Kontinentalstaat zurückzuverwandeln. Von einem Manne rührt dieser Plan her, von König Eduard VII. Herr Edward Grey ist nur sein Testamentsvollstrecker. „Deutschland muß eingekreist werden", war sein Wahlspruch, ihn hat Grey durchzusetzen versucht, schon bei dem Zwischenfall von Agadir, bei den Kongoverhandlungen. Aber erst jetzt schien der Augenblick gekommen, den deutschen Staat in eiserner Umklammerung zu vernichten.

Der Hauptschuldige bei der Anfachung dieses Weltbrandes bleibt England. England hat diesen Krieg zum Weltkrieg gemacht und ihm in der Vernichtung der deutschen Macht, d. h. der deutschen Nation, sein klares, durch keine Phrasen zu verhüllendes Ziel gesetzt. Das ist es, was uns mit tiefem Schmerz, aber auch mit berechtigtem Zorn gegen dieses uns stammverwandte England erfüllt. Und nicht nur die Regierung ist für ihn verantwortlich. Warum hat sich die öffentliche Meinung in dem Lande der freiesten Meinungsäußerung nicht längst gegen den unnatürlichen Bund mit Rußland, dessen Absicht nur die Vernichtung Deutschlands sein konnte, erklärt? Hätte sie es getan, dieser Krieg wäre unmöglich gewesen! Was wollen demgegenüber die wenigen Stimmen besagen, die jetzt, da es zu spät ist, gegen den Krieg reden? Die öffentliche Meinung Englands, die geschwiegen hat, als es Zeit war zu reden, hat sich damit zum Mitschuldigen gemacht. Wir wissen nur einen Mann, der von Anfang laut seine Stimme gegen diesen frevelhaften Krieg erhoben hätte, aber er weilt nicht mehr unter den Lebenden: Thomas Carlyle.

Frankreich und Rußland sind Mitschuldige, aber ihre Schuld ist, wenn man die Verhältnisse dieser Länder und die Größe der Verführung in Betracht zieht, die auf sie der englische Plan ausüben mußte, beinahe entschuldbar. Der Hauptschuldige ist und bleibt England. Mit ihm ist eine Versöhnung, von der weichherzige deutsche

[1]) Wundts Rede ist jetzt in Alfred Kröners Verlag erschienen (Preis 50 Pf.); der Reinertrag fällt der „Nationalstiftung für die Hinterbliebenen der im Kriege Gefallenen" zu.

Gemüter wohl jetzt schon reden, nicht eher möglich, ehe wir es gezwungen haben, seine verderbliche Politik der Einkreisung Deutschlands ein für allemal zu begraben. Dann erst wird der Tag gekommen sein, wo wir wieder daran denken können, Hand in Hand mit einem wiedergeborenen England die großen Aufgaben zu pflegen, die den germanischen Völkern in der Welt gestellt sind.

Der Geist eines Volkes findet seinen treuesten Ausdruck in seiner Philosophie. In England herrscht im privaten wie im politischen Leben die Nützlichkeitsmoral, deren Interpret der Jurist Jeremias Bentham war. „Jeder tue, was ihm selbst nützlich ist", dieser Grundsatz rechtfertigt anderen Nationen gegenüber den schnödesten Egoismus. Und als Wertmaßstab der Güter gilt das allgemeine Tauschmittel, das Geld. Was mehr Geld kostet, ist ein höheres Gut. So will Lord Kitchener den Lohn der englischen Soldtruppen erhöhen, um ihren Patriotismus zu steigern. Wir kennen keine Soldtruppen und wir führen diesen Krieg nicht als ein Handelsgeschäft. Wir wollen keinen Konkurrenten aus dem Felde schlagen, sondern uns gegen einen Überfall wehren, der uns den Weg zur Erfüllung unserer nationalen Aufgaben abschneiden will. Darum ist dieser Krieg ein wahrhafter Krieg, denn er ist, wenn wir nicht uns selbst aufgeben wollen, ein notwendiger und, weil er unsere höchste Pflicht in sich schließt, ein heiliger Krieg.

„Jedes Ding hat sein Gegenteil neben sich", sagt Jakob Böhme. Auch der wahrhafte Krieg hat neben sich den unwahren, lügenhaften Krieg, in dem ein Volk ein anderes überfällt, weil es ihm seine friedlich errungenen Erfolge mißgönnt. Welcher Krieg könnte mehr als der unserer Feinde die Merkmale eines lügenhaften Krieges an sich tragen? Lüge von Anfang an! Lüge Rußlands Intervention, Lüge Englands Protest wegen Belgien, Lüge die ganze „Entente cordiale". Zu all diesen Lügen sind die lügenhaften Zeitungsberichte nur die angemessene Randverzierung. Seit Hugo de Grot ist der Satz, daß auch der Krieg sein Recht habe, zu einem Axiom für alle Kulturvölker geworden. England spricht diesem Recht Hohn, wenn es neutrale Schiffe überfällt, deutsche Schiffe in neutralen Häfen vernichtet, deutsche Geschäftsfirmen boykottiert. Damit ist England mindestens für diesen Krieg aus der Reihe der zivilisierten Staaten ausgeschieden, und mit ihm wetteifern seine Verbündeten. Nein, dieser Krieg ist auf der Seite unserer Feinde kein wahrhafter Krieg, denn er ist überhaupt kein Krieg. Er ist ein ehrloser, räuberischer Überfall, dessen Mittel Mord, Piraterie, Flibustiertum sind.

Nicht immer siegt das Recht über das Unrecht. Aber auf die bange Frage, ob wir siegen werden, gibt es nur eine Antwort. Ein Volk, das so einmütig wie das deutsche für sein Recht einsteht, kann wohl eine Niederlage erleiden, aber es kann nicht besiegt werden. Der Soldat darf überhaupt nicht an die Möglichkeit einer Niederlage denken. Von diesem Geiste ist unsere Armee, die von Sieg zu Sieg vorgeht, ist unsere Flotte, die vor Begierde brennt, endlich auf offener See den Wettkampf mit der englischen aufzunehmen, erfüllt. Von ihm müssen auch wir Zurückgebliebenen uns erfüllen. Wir werden siegen, denn wir müssen siegen.

Wenn wir so im festen Vertrauen auf unsere gute Sache einen anderen Ausgang als den vollen Sieg über unsere Feinde nicht in unseren Gedanken aufkommen lassen, so drängt sich unabweisbar die Frage auf: was soll das Ziel dieses für uns siegreichen Kampfes sein? Damit darf es nicht getan sein, die Feinde abzuwehren, mit der Aussicht, daß sie ein zweites Mal besser gerüstet wieder über uns herfallen. Mit Geld ist der Verlust an Gut und Leben nicht zu bezahlen, und ein Zustrom an Gold, wie 1870, ist ein zweifelhafter Segen, wenn nicht gleichzeitig die Wege zu dessen fruchtbarer Verwertung eröffnet werden. Das ist nur durch die Erweiterung unseres kolonialen Besitzes möglich. Hier wird uns England, wenn aus diesem Krieg eine gerechte Verteilung der kolonialen Kulturarbeit der Nationen hervorgehen soll, reichlich zahlen müssen. Das irregeführte Frankreich mag schonend behandelt werden. Am klarsten ist das Ziel gegenüber Rußland. Suchte es früher seinen barbarischen Ländern unter deutscher Leitung die Kultur zu bringen, so erstrebt es seit einigen Jahrzehnten unter dem verblendenden Einfluß der panslavistischen Idee die Barbarisierung der ihm unterworfenen Kulturländer. Polen, Finnland und die deutschen Ostseeprovinzen wissen davon zu erzählen. Was das siegreiche Rußland Europa bringen würde, das ist so furchtbar, daß wir nur mit Schauder den Blick von einem solchen Ende abwenden können. Unser Sieg dagegen muß dem heutigen Russisch-Polen in der Vereinigung mit Österreich den Schutz und die Freiheit schenken, die die österreichungarische Monarchie allen unter ihrem Zepter vereinigten Nationen zuteil werden läßt. Die deutschen Balten werden dem deutschen Mutterlande wieder zugeführt werden. Und daß wir diesen Krieg nicht nur für uns, sondern für die Menschheit geführt, soll sich darin bewähren, daß wir als Morgengabe dem neuen, in Frieden geeinten Europa das aus der unmenschlichen Bedrückung des eidbrüchigen Rußland befreite Finnland darbringen, indem wir es seiner eigenen Selbstbestimmung wiedergeben.

Wir vertrauen, daß das Deutsche Reich und die österreichische Monarchie künftig durch festere Bande als eine Allianz aneinander gekettet werden. Eine mitteleuropäische Föderation wird für das europäische Festland dasselbe bedeuten wie die nordamerikanische Union für die Welt jenseits des Ozeans. Der Welt den Frieden zu bewahren, das wird die Mission der beiden Völkerverbände diesseits wie jenseits des Meeres sein. Doch in dieser Aufgabe liegt zugleich eine schwere Pflicht. Die friedliche Arbeit ist das Element, in dem wir Deutsche leben. Je mächtiger unser Staat wird, um so größer werden auch unsere Pflichten sein, damit unser Volk in der Mitarbeit an den großen Gütern der menschlichen Kultur die führende Stellung gewinne und bewahre, die ihm gebührt. Darum lassen Sie uns in diesen ernsten Stunden und weit über sie hinaus der Mahnung unseres Kant eingedenk sein: das Höchste für den Menschen ist die Pflicht, und das größte unter den Gütern der Welt ist der sittliche Wille.



Wie groß ist die Zeit![1])

Und doch ist's kaum ein paar Wochen her: wie klein schien sie da! Ein Störenfried im Südosten, der gegen den Nachbarn immer zu Stichen bereit ist mit Nadel oder Dolch, aus dem gehen Mörder aus, und denen glückt's —, als aber der Große vom Kleinen nun endlich Bürgschaft für dauernde Ruhe will, da sagt der Serbe so ziemlich alles zu, nur eben nicht ganz. Weil er bei zwei, drei Punkten Vorbehalte macht, darum, so fragten wir, zwischen Österreich und Serbien gleich Krieg? Und weil Rußland Serbien schützen will, darum nun Krieg auch zwischen Rußland und dem Deutschen Reich? Zweifelhafte Diplomaten, die uns in solche Lage gebracht! Zweifelhafte Gewissenhaftigkeit, die darum eine Bündnistreue hält, wie sie, genau besehn, im Vertrage nicht mal gefordert war! Ein europäischer Krieg um ein paar Vorbehalte in der serbischen Antwort auf eine österreichische Note? . . .

So schien es —, und wie ist jetzt schon alles klar! Daß des toten Eduards Einkreisungspolitik gereift war, daß unsere Feinde den Krieg wollten, daß er gekommen wäre auf jeden Fall, nur vielleicht erst, wann's ihnen paßte. Daß man gegen uns systemgerecht log und trog, daß unsere Politiker recht daran taten, wenn sie auf kein Friedlichtun eingingen, daß es kommen mußte, wie es kam, und daß es gut ist, daß es so schnell kam, von all dem sind wir jetzt überzeugt.

Seltsam, wie sich in wenigen Tagen ein Eindruck in unserm Volke gebildet hat, der ihm seit langen Jahren verloren, der ihm nun, reden wir offen, neu war: unsere auswärtige Politik ist keine Leisetreterei, Schwankerei, Wurstelei, sie ist stark. Da war ein Wille, da war Entschlossenheit wie zur alten guten Zeit. Dann kam die Veröffentlichung der Telegramme zwischen Kaiser und Zaren und die Veröffentlichung des Weißbuchs. Dann kam Bethmanns Rede mit ihrem offenen Zugeben: hier taten wir, was wir gutmachen müssen, wir taten's in der Not. Und alles ging zusammen: da war nicht Heuchelei, war nicht „cant", war aber auch nicht Plusmacherei, war auch kein Auftrumpfen und Prahlen, war nicht einmal auf Massenbeifall berechnete Phrase. Da war beim Willen und bei der Kraft auch Ernst und Würde. In den Dokumenten drüben dagegen: wieviel Fadenscheiniges hier und Löcheriges dort, wieviel Herunterdrücken und Herauffrisieren, daß es aussähe, als handle sich's bei der Geschäftemacherei um was Präsentables auch für Leute, denen der Begriff Interessen noch nicht Geldmachen allein bedeutet. Wie schnell festigte sich nun das Gefühl in unserm Volk: unsre Sache ist gut. Wie schnell wuchs das Zusammengehörigkeitsgefühl unter allen Parteien und bei allen auch ein Gefühl: diese Regierung gehört zu uns. So Großartiges wie die eine Reichstagssitzung hat unser Volk kaum je gesehn. Ich habe noch keine Begeisterung in Deutschland miterlebt, bei der immerhin so wenig von Rausch war, auch die des großen Krieges von 1870 nicht ausgeschlossen.

Der war klein gegen den, welcher nun beginnt. Wenn ihn etwa nach den ersten Schlägen doch noch etwas aufhalten kann, so muß es der Eindruck dieses einen deutschen Willens sein, der im Aufstehen fürs Vaterland keinen Unterschied mehr zeigt zwischen den Völkern im Reich, ob sie deutsch reden oder polnisch und französisch, zwischen Gläubigen aller Konfessionen und den Nichtgläubigen, zwischen den Farben irgendwelcher Partei. Er muß ja die andern stutzig machen, dieser für sie sicherlich unerwartete, ja unverständliche Mut, auf den ein neuer Gegner gar keinen Eindruck mehr macht, und sei er die größte Erdenmacht, England. Dieser Frohmut, der in ein paar Tagen ein Volk in Waffen hinstellt, wie die Weltgeschichte noch keines gesehn, der darüber hinaus Freiwillige darbietet viel mehr noch, als man brauchen kann, und der gegenüber Feinden ringsum, als verstände sich das ganz von selbst, sich nicht verschanzt, sondern angreift. Friedrichs Geist ist deutscher Geist geworden. Aber freilich: um so gefährlicher auch für die Zukunft wird er den andern erscheinen, um so mehr also werden sie alles ihnen mögliche tun, um ihn niederzuzwingen, solange sie noch irgendwie hoffen können, daß dies gelingt, da die Würfel nun doch einmal gefallen sind. Wer weiß, ob in Wochen oder in Jahren das beendet sein wird, was jetzt beginnt? Wir Alten werden gut tun, uns sogar mit dem Gedanken vertraut zu machen: vielleicht erleben wir den Frieden nicht mehr. Und auch an den andern Gedanken müssen uns wir alle gewöhnen: kann sein, daß dieser Krieg das tiefste Leid über uns bringt, das ein Menschenherz prüfen kann. Es geht um Größeres als um irgendwen, der lebt.

Sogar um Größeres geht es als ums Deutsche Reich. Darum, ob die nächste Geschichte Europas unter russische Führung kommt. Es war nicht Vernunft-, es ist Sentimentspolitik, und bei der Größe all dieser Einsätze beinahe kleinliche, wenn Frankreich das Wiederherausgeben von anderthalb einst deutschen Provinzen nicht verwinden wollte, während die Welt dem französischen Volk an zehn andern Stellen offen stand, und eine Verbündung mit Deutschland, zu der das Reich ja bereit war, Frankreich die Bedeutung als Hort der Kultur mitsamt der ersehnten Glorie wiedergegeben hätte. Und wenn England überhaupt noch andre als Geldprofitgedanken hat, so war es dumm von ihm, mit seinen alten Erbfeinden gegen den früheren Freund zu ziehn, weil der Freund mittlerweile zum Konkurrenten erstarkt ist. Sicher, man denkt im geheimen jenseit der Vogesen wie jenseit des Kanals: erst Deutschland nieder, dann für die europäische Kultur. Aber dann unterschätzt man überm nahen Ziel die Gefahr einer Zertrümmerung der beiden Schutzreiche vor dem Zarentum. Die Nachkommen der Franzosen und Engländer von heute würden diese Gefahr nach unsrer Niederlage in aller Größe sehn, wenn sich erst das Machtverhältnis durch den Geburtenüberschuß im Osten noch mehr zuungunsten des Westens verschiebt. Und wenn damit jenes gute Europäertum bedroht würde, das in Frankreich, England und Deutschland mitsammen erwachsen ist und das Weitergedeihen aller dieser drei Kulturen braucht, vor allem aber das der produktivsten, der deutschen — so brennte die Frage lodernd am Horizont: wer führt nun, Europa oder Asien?

Aber man wird das Deutschtum nicht besiegen. Wir wissen ja, was dem Durchschnittsmenschen im Ausland, der dort größeren Einfluß auf politische Entscheidungen hat als bei uns, wir wissen ja, was ihm den Glauben beigebracht hat, man könne mit uns an ein Aufräumen gehn. Die Einseitigkeit unsrer inneren Politik, die Zagheit unsrer oft allzu friedfertigen äußeren, das Gegeneinander aller unsrer Fraktionen und Fraktiönchen, der Hochmut einzelner Parteien, als gehörte ihnen allein das Vaterland, die Unverständigkeit andrer in international tönender Sonderbrödelei, das Ausländern in unsern Moden weit über die Kleider hinaus und bis zu den Fürsten hinauf das Liebeswerben bei Fremden — wie hat das alles nach Schwäche ausgesehn! Kam der Widerwille gegen allerlei hinzu, was uns nicht verschönt, vor allem: kam der Neid auf unsre Erfolge hinzu und ward gar der zehnmal unwahre Glaube nun einmal geglaubt, wir wollten Krieg, so mußte man's, nach all den Umtrieben endlich gestellt, eben gegen uns wagen. Daß es irgendwem unter unsern Feinden heute sehr wohl wäre, danach sieht es trotzdem nicht aus. Es scheint doch, als wäre bei unsern Gegnern schon ein Gefühl davon da, daß dieses unheimliche Deutschland an Kraft immer noch mehr bedeute, als man vermutet hat. Und auch davon, daß man unter den gesund und vornehm Fühlenden und unter den weitblickend Denkenden in Frankreich wie England den Glauben schwerlich festrammen kann: die gute Sache sei diesmal bei Old England und La France. Man fühlt sich drüben nicht moralisch stark, und der Verlauf dieser einen deutschen Woche hat ja schon wieder einmal gezeigt, welche Wirklichkeitsgewalt das Bewußtsein hat: bei mir das Recht. Auch uns war unbehaglich und unfrei, solange wir glaubten, nur wegen der fehlenden Punkte in Serbiens Note ginge es drauf — wie anders ist uns jetzt zu Mut! Und das Bewußtsein kommt hinzu: bei uns die Vornehmheit Der Aufgabe, das Europäertum zu wahren, gesellt sich der

[1]) Aus dem „Kunstwart", erstes Septemberheft 1914 (Verlag von Georg D. W. Callwey in München).

Stolz auf den Charakter, der tat, was sich gehört. Wir Deutschen fühlen uns in diesen Tagen als den Adel der Menschheit, und dürfen das.

Mit der ersten Woche seit der Kriegserklärung liegt eine Reihe freudigster Offenbarungen hinter uns. Was wir gehofft, bestätigte sich, was wir gefürchtet, bestätigte sich nicht, was wir nicht einmal hofften, trat ein, und in der Ferne zeigen sich Ausblicke, die wir nicht einmal zu träumen wagten. Daß unsre Sozialdemokratie im Kriegsfalle mit Kopf und Herz beim Deutschtum sein würde, konnte nur bezweifeln, wer sie nicht kannte. Daß die Polen gegen Rußland auch mit uns sind, verstand sich von selbst. Daß die slawischen Völker Österreichs, nicht nur die Polen, jetzt, wo die Verrussung ernsthaft in Sicht kam, denn doch an die Seite des Deutschtums traten, daß sich Deutsche und Tschechen endlich vertrugen, beweist, daß im Unterbewußtsein der Völker mächtige Strömungen sein können, die in ruhigen Zeiten obenauf kaum bemerkbar sind. Daß, einmütigen Zeugnissen nach, das Elsaß sich zu uns bekennt, ist zum Jubeln. Aber das wahrhaft Beglückende ist doch nach sehr entschuldbaren Entgleisungen in den ersten Tagen diese allgemeine Stimmung bei uns mit ihrem reifen Zuchthalten, ihrer eifrigen Dienstwilligkeit, ihrer unprahlerischen Selbstverständlichkeit, ihrem entschlossenen Ernst und dabei ihrer tiefen Freudigkeit. Daß es uns vergönnt ist, unser Volk so zu sehn!

Vielleicht wird der Krieg Werte vernichten, die erst ein Jahrzehnt, ja eine Generation wieder aufbauen kann. Aber schon jetzt haben wir erlebt, daß er auch Werte schafft, wie sie mühsamste Friedensarbeit vielleicht doch nur vorzubereiten vermag. Die Entwicklung der Menschheit tut einen Ruck. Wie der Einzelne braucht das Volk die großen Erschütterungen, um die trägen Lasten des Kleinlichen abzuwerfen, um sich nach Großem hin entschließen zu können. Unsre Sache ist, durchzuhelfen dem, was der Krieg gefährdet, aber auch mitzuhelfen, daß Früchte trägt, was er Gutes bringt. Volk und Regierende werden nach Abschluß dieses Ringens ihr Denken in vielen Punkten ändern müssen, in manchen von Grund aus. Wenn der große mittel-nordeuropäische Staatenbund unter germanischer Führung entstehen sollte, der sich jetzt doch immerhin als eine Möglichkeit zeigt, so muß bei der Freiheit seiner Organisation alles bedacht werden, was jetzt bei Blut und Stahl gelernt wird.

Und wenn wir unterliegen sollten?

Wir werden nicht besiegt, wenn von irgend etwas, so sind wir davon in Gelassenheit überzeugt. Aber setzen wir das nach der letzten Woche wohl auch dem Fremden kaum Glaubliche, setzen wir den Fall: Russen, Franzosen, Engländer, ja: sie schlügen unsre Heere und Flotten. Wohl: nicht einmal der Dreißigjährige Krieg hat auf die Dauer das Deutschtum untergekriegt. An Landbesitz verkleinert oder gar ganz unter Fremdherrschaft würden wir doch nur eine Zeit der Verinnerlichung durchmachen, des Kräftesammelns, der Willenszucht und des Gedankenwachstums. Unsre Feinde würden zu uns kommen, und unser Geist würde sie durchdringen. Die deutsche Produktivität würde nicht minder germanisieren als jetzt. Vielleicht, daß unser Name nebensächlicher klänge, unser Wesen würde die Welt erobern. Denn es sind keine Völker da, die so schöpferisch wären als wir. „Uns kann nix gescheh'n." Aber zehnmal wahrscheinlicher, als daß uns „nur nix geschieht", ist: daß mit diesen Tagen die neue Germanenzeit beginnt. Ferdinand Avenarius



Gedichte

O mein Vaterland!

O mein Vaterland, heiliges Heimatland,
Wie erbleichtest du mit einemmal!
Banger Atem ging durch Feld und Tal,
Bleiern wuchs ringsum der Wolken Wand.

O mein Vaterland, heiliges Heimatland,
Wer denn rief das Wetter dir herein,
Daß des fahlen Hasses gelber Schein
Dich umzucket wie ein Weltenbrand?

„Das tat meine Ehr', die untadlig war,
Tat mein unbeflecktes Friedenskleid,
Tat, die mich gebar, die große Zeit,
Und die große Zeit, die ich gebar!"

Ist es so bestellt, fürcht ich keine Welt!
Weh ihr, wenn dein Herz uns nicht mehr schlägt,
Deine heilige Seele uns nicht trägt,
Und dein Strahlenblick uns nicht erhellt!

Doch, mein Vaterland, heiliges Heimatland,
Welche Prüfung mußt du nun bestehn!
„Kind, sie muß geschehn, muß vorübergehn,
Nimm du nur die Sichel in die Hand!

Denn du mußt ein Gras mähn mit fester Faust:
Mußt es furchtlos mähn in Wetternacht,
Mähn, ob Blitz und Donner um dich kracht,
Blutiger Eisenhagel dich umsaust.

Und es ist ein Gras, das von Blute träuft!
Kein Erbarmen kann dir sein erlaubt.
Zischend sinkt vom Halme Haupt um Haupt,
Und zu Leichenbergen wird's gehäuft.

Unermüdlich mußt du stehn und mähn,
Schnitter, dich entbindet nur der Tod:
Erst nach einem blutigen Morgenrot
Darfst du neue Körner in mich säen.

Wenn dein Arm erlahmt, wenn dein Herz erbebt,
Tilgt mich Gott von dieser Erde aus,
Schutt und Asche wird dein Elternhaus,
Und der deutsche Name hat gelebt."

O mein Vaterland, heiliges Heimatland,
Was du sagst, ich will es gerne tun:
Mähen will ich, mähen und nicht ruhn! —
Eh' ich nicht die letzte Garbe band.

Und der Tod mich löst aus meiner Pflicht,
Bin ich mit dem letzten Hauche dein.
Deine Ernte soll geborgen sein,
Schwör ich dir vor Gottes Angesicht!

Und wie ich, dein Kind, sind sie all' gesinnt,
Die dein heißgeliebter Boden groß gesäugt,
Sei gewiß, daß sie kein Wetter beugt,
Weil sie eines, deines Blutes sind.

Und dann harrt ein Tag, sonnenstark und frei,
Wo dein Himmel sich uns wieder klärt,
Deinen Söhnen neu und treu bewährt.
Komme, komme, deutscher Völkermai!

Gerhart Hauptmann
im Boten aus dem Riesengebirge

Ermahnung
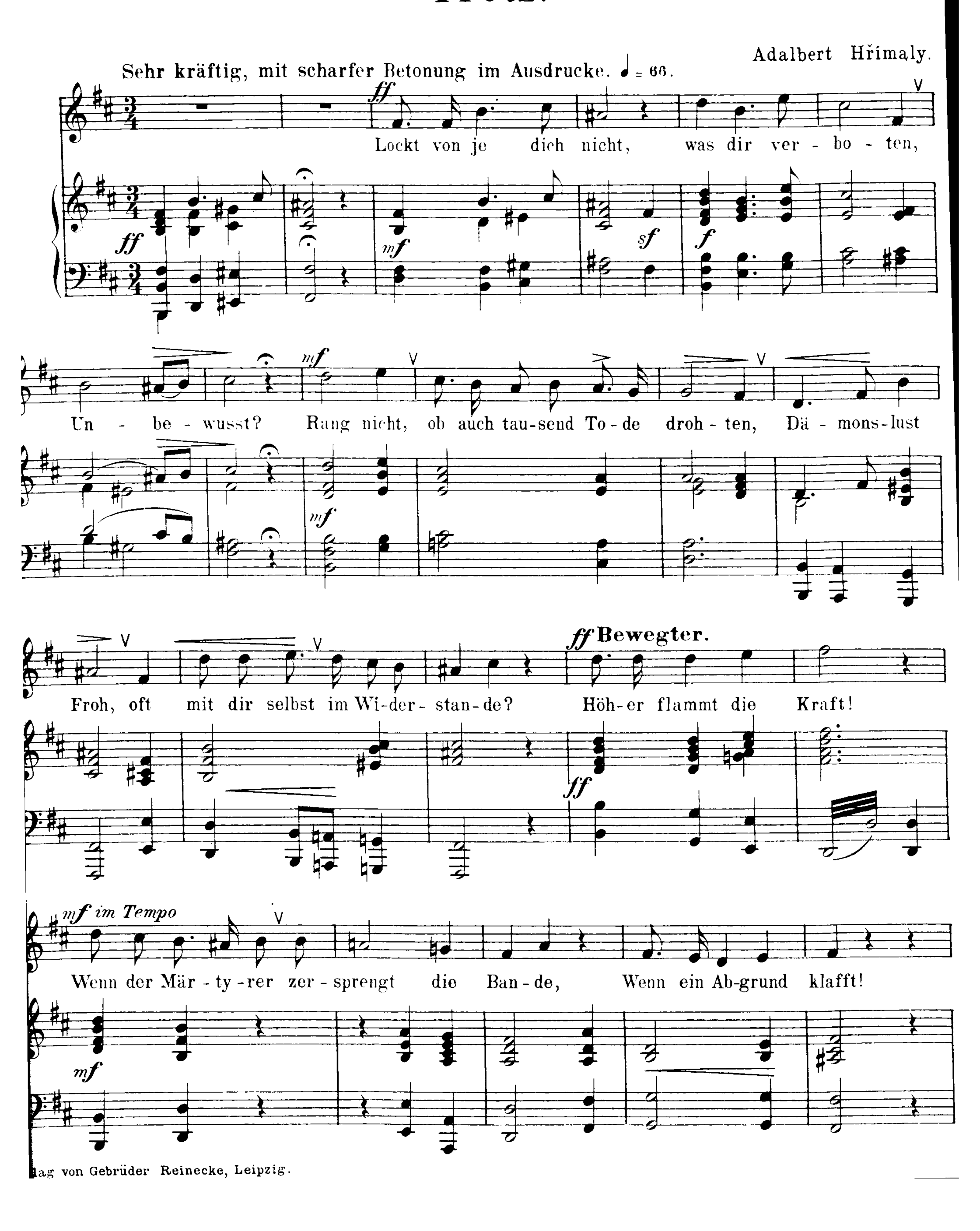
Nun schweige mir jeder von seinem Leid
Und noch so tiefer Not;
Sind wir nicht alle zum Opfer bereit,
Bereit zum Tod?
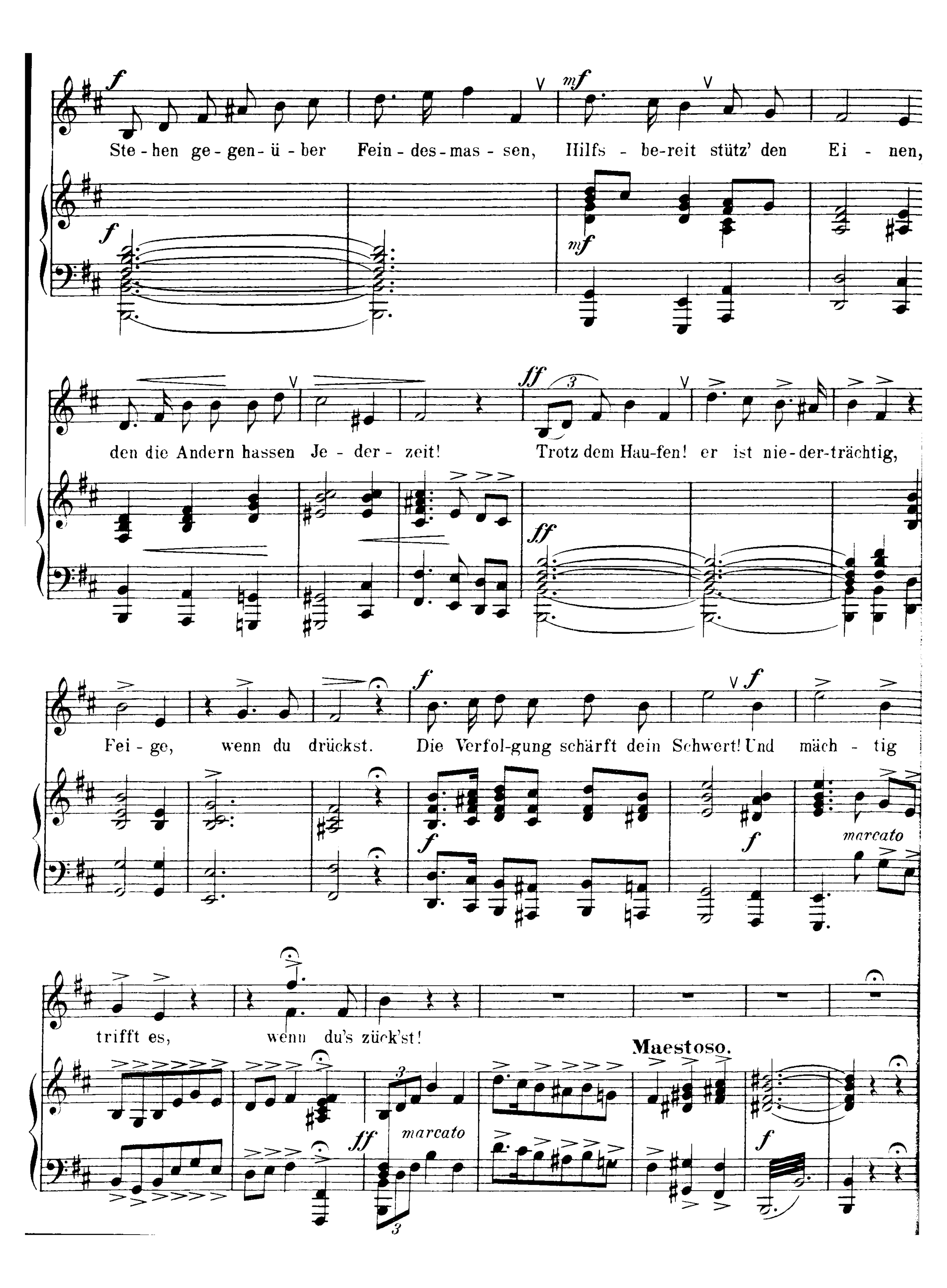
Eins steht groß in den Himmel gebrannt:
Alles darf untergehn;
Nur Deutschland, unser Kinder- und Vaterland,
Deutschland muß bestehn! W. Vesper

Gesang der Kruppschen „Brummer"

Wir sind die deutschen Brummer,
Die treu dem Kaiser dienen,
Die allerfeinste Nummer,
Die je bei Krupp erschienen.

Trotz.


Adalbert Hřimaly.
Sehr kräftig, mit scharfer Betonung im Ausdrucke. ♩ = 66.
Lockt von je dich nicht, was dir ver - bo - ten,
Un - be - wusst? Rang nicht, ob auch tau-send To-de droh - ten, Dä - mons-lust
Froh, oft mit dir selbst im Wi-der - stan-de? Höh-er flammt die Kraft!
ff Bewegter.
mf im Tempo
Wenn der Mär - ty - rer zer - sprengt die Ban - de, Wenn ein Ab-grund klafft!
lag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.



Ste - hen ge - gen - ü - ber Fein - des - mas - sen, Hilfs - be-reit stütz' den Ei - nen,
den die Andern hassen Je - der - zeit!
Trotz dem Hau-fen! er ist nie-der-trächtig,
Fei - ge, wenn du drückst.
Die Verfol-gung schärft dein Schwert! Und mäch - tig
trifft es, wenn du's zück'st!
Maestoso.
marcato

Wir sind die starken Brummer,
Die Stahl und Stein zermahlen
Zu Frankreichs Schreck und Kummer
Gleich dünnen Eierschalen.

Wir sind die mächt'gen Brummer,
Wir stürmen jede Feste,
Und stäk sie wie ein Hummer
In dicker Panzerweste.

Wir sind die bösen Brummer;
Spei'n Flammen unsre Mäuler.
Als klägliche Verstummer
Steh'n die Revanchehenler.

Wir sind die grausigen Brummer;
Mit unsern Donnernoten
Brüll'n wir aus ihrem Schlummer
Die Tauben und die Toten.

Wir sind die groben Brummer,
Wir zeigen selbst den Blinden:
Ein Streich, ein mehr als dummer
War's, mit uns anzubinden!

Reinhold Fuchs

Einst geschieht's

Einst geschieht's, da wird die Schmach
Seines Volks der Herr zerbrechen;
Der auf Leipzigs Feldern sprach,
Wird im Donner wieder sprechen.

Dann, o Deutschland, sei getrost!
Dieses ist das erste Zeichen,
Wenn verbündet West und Ost
Wider dich die Hand sich reichen.

Wenn verbündet Ost und West
Wider dich zum Schwerte fassen,
Wisse, daß dich Gott nicht läßt,
So du nicht dich selbst verlassen.

Deinen alten Bruderzwist
Wird das Wetter dann verzehren;
Taten wird zu dieser Frist,
Helden dir die Not gebären,

Bis du wieder, stark wie sonst,
Auf der Stirn der Herrschaft Zeichen,
Vor Europas Völkern thronst,
Eine Fürstin sondergleichen.

Schlage, schlage denn empor,
Läutrungsglut des Weltenbrandes!
Steig als Phönix draus hervor,
Kaiserpaar des deutschen Landes.

Emanuel Geibel (1859)

Den Gefallenen!

Schmückt das ferne Grab der Heldensöhne
Mit den letzten Rosen, die noch blühn,
Die in ihren heimatlichen Fluren
Träumerisch dem Herbst entgegenglühn.

Brecht sie, doch mit Vorsicht, von den Stöcken,
Daß sie nicht entblättern vor der Zeit,
Netzt mit einer Träne Blatt und Blume,
Dann sind sie dem Welken nicht geweiht.

Wenn die Kameraden den Gefallnen
Flechten Zweig auf Zweig zum Ruhmeskranz,
Zweige von den heimatfernen Eichen,
Fehle nicht der Rose Farbenglanz.

Als das Sinnbild treuer Liebe sei sie
Auf das Grab der Tapferen gesenkt,
Künden möge sie den Schläfern drunten,
Daß man in der Heimat ihrer denkt.

Schmückt das ferne Grab der Heldensöhne
Mit den letzten Rosen, die noch blühn,
Mögen sie, als Boten unsrer Grüße,
Auf den Totenhügeln sanft verglühn.

Dresdner Anzeiger — Georg Irrgang

Rundschau

Noten am Rande

Richard Wagner und die Polen. Angesichts der Freiheitsbestrebungen der russischen Polen erinnert der Berliner Börsenkurier an die Beziehungen Wagners zu den Polen. Der Meister gehörte schon zu Anfang der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts mit Heinrich Laube und Ernest Ortlepp, dem Verfasser der bekannten „Polenlieder", einem Kreise von Polenfreunden an, der sich in Leipzig unter dem Einflusse des Dichters Karl v. Holtei gebildet hatte. Schon das zweite der Erstlingswerke Wagners, die er bei Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlichte, war eine „Polonaise" für Klavier zu vier Händen in Ddur. Es war damals eine Epoche lebhafter Sympathien für die Polen in Deutschland. Der heldenmütige Kampf der Polen im Jahre 1831 hatte in ganz Europa einen mächtigen Widerhall gefunden, und als dann nach der Unterdrückung des Aufstandes ein Strom polnischer Emigranten, die vor den russischen Galgen geflohen, sich nach Deutschland ergoß, bildete sich in Leipzig ein besonderes Polenkomitee, welches sich in herzlichster Weise der Flüchtlinge annahm. Auch Richard Wagner nahm an dem Empfange der Flüchtlinge teil, und in seinen „Lebenserinnerungen" erwähnt er ausdrücklich, daß diese auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht und daß er ein lebhaftes Mitgefühl mit dem Schicksal ihres unglücklichen Vaterlandes empfindet. In dieser Zeit war es, wo er die Ouverture „Polonia" zu komponieren begann, die er aber erst im Jahre 1836 in Königsberg vollendete und zur Aufführung brachte. Bemerkenswert ist, daß er das Werk, für das er sich anscheinend nicht weiter interessierte, noch im Dezember 1882, also kaum drei Monate vor seinem Tode, in Palermo zur Feier von Cosimas Geburtstag spielen ließ. Die Ouverture erschien im Jahre 1907 im Druck. — Ein weiteres Werk, in welchem die polnischen Sympathien Wagners zum Ausdruck kommen sollten, war die Oper „Kosciuszko", für welche Heinrich Laube das Textbuch liefern sollte. Aber weder Laube wurde mit dem Libretto fertig, noch bewahrte Wagner ein dauerndes Interesse an diesem Stoffe. Als ihn der Lemberger Universitätsprofessor Dr. Bolcz Antoniewicz im Juli 1882 in Bayreuth über das Schicksal des „Kosciuszko" interpellierte, meinte er lächelnd: „Ja, ja — es ist schon lange her; es gab schon drei Akte! Aber wissen Sie, der lokale Stoff war mir immer eine Plage!" Als ihm Professor Antoniewicz darauf entgegnete, daß er sich wahrscheinlich nicht um die lokalen und nationalen musikalischen Motive bekümmert habe, zuckte er mit den Achseln und sagte: „Ja, natürlich, das kann ich alles nicht brauchen. Man muß aus sich heraus in die Welt und nicht aus der Welt in sich hinein! Nur einmal habe ich mir solchen Scherz erlaubt, das war in dem Walzer in den ‚Meistersingern von Nürnberg'. Aber dies war für das liebe Publikum, für die Gevatter Schneider und Schuster auf der Bühne und im Parkett". So ist dieses Werk Wagners leider ein unenthülltes Rätsel geblieben, und das Manuskript ruht in den schweigsamen Hallen Wahnfrieds.

Volkssinfoniekonzerte zugunsten notleidender Orchestermusiker. Durch die Kriegslage sind Tausende von deutschen Orchestermusikern mit ihren Familien teils in ihren Erwerbsmöglichkeiten aufs äußerste beschränkt, teils der bittersten Not preisgegeben. Große Orchesterkörper wie kleinere Musikvereinigungen wurden über Nacht entlassen, sei

es unter Aushändigung eines spärlichen Notgroschens, sei es ohne die geringste Beihilfe. Andern Instrumentalvereinigungen kürzte man die Bezüge bis zu einem verschwindend geringen Betrag. Völlig brotlos wurden die sogenannten „Aushilfsmusiker". Da wollen nun die Musiker sich selbst helfen. Dies wird geschehen durch Veranstaltung von Volkssinfoniekonzerten, die von bekannten deutschen Dirigenten geleitet werden. Niedrige Eintrittspreise sind angesetzt, so daß die Aufführungen in diesen ernsten Tagen von jedermann, der im Aufnehmen edler, gehaltvoller Musik Erhebung und seelische Befreiung finden will, besucht werden können (während reichlich zu bemessender Zwischenpausen ist Restaurationsbetrieb gestattet). Verwirklicht wird der Gedanke zuerst in München. Die Leitung des „Konzertvereins" hat den großen Saal der „Tonhalle" mietfrei und ohne Aufrechnung von Nebenspesen zur Verfügung gestellt. Man darf erwarten, daß andere deutsche und österreichische Städte das von München gegebene Beispiel befolgen werden. Es gilt, ein Werk herzlicher Nächstenliebe zu fördern und zugleich der anfeuernden, mahnenden, tröstenden Stimme großer Kunst in der Zeit gewaltigster seelischer Spannungen Gehör zu erwirken.

Die „Staatskapellen" im englischen Heer. Auf das Äußere ist im englischen Heer bekanntlich sehr viel Wert gelegt, denn der Engländer sieht ja in seinem Tom Atkins so etwas wie einen Staatslakaien, der die „Livree Albions" trägt, und weil Großbritannien ein reicher und mächtiger Staat ist, hat man an Luxusdingen aller Art für die Armee nicht gespart. Deshalb haben auch die Militärkapellen eine höchst stattliche Ausbildung erfahren, und von den Musikbanden der Fußgarden und der Kavallerie kann man sagen, daß sie die „Elite" dieser ganzen „Elitetruppe" darstellen. Die Musiker dieser Truppenteile haben besonders prächtige Uniformen, sogen. „Staatskleider", wie diese Musikbanden selbst „Staatskapellen" genannt werden. Bei der Kavallerie umfaßt die Staatskleidung eine reich bestickte Jacke, ein paar lederne Beinkleider, einen reichverzierten Schwertgurt und eine blausamtne Mütze. Die Staatstrommler der Fußgarden tragen dieselbe Jacke und dieselbe Mütze, aber statt der langen Pantalons sind sie in Kniehosen gekleidet, zu denen prächtige Gamaschen kommen. Die Instrumente stehen an Kostbarkeit hinter diesen Staatsgewändern nicht zurück: Die Kesselpauken, die die Militärkapellen der Garden besitzen, sind von Silber, und da sie wahre Kunstwerke sind, stellen sie einen bedeutenden Geldwert dar. Kostet doch schon ein Paar gewöhnlicher kupferner Kesselpauken gegen 400 M. und eine Trompete 80 M.; die silbernen Pauken und Trompeten der Garden sind weit mehr als das Doppelte wert. Eine Trommel dieser „Staatsbanden" kostet etwa 50 M., während der großartige silberbeschlagene Stock, den der Trommler-Major, der vor der Kapelle herschreitet, im Takt schwingt, mit 300—500 M. bezahlt werden muß. Die Instrumente sind mit silbernen Schnüren geschmückt, und die Kapellen führen sogar reichgestickte eigene Fahnen. Die Trompeter und Trommler der Garden und Kavallerie beziehen auch höhere Löhne als die anderen Musiker des englischen Heeres. Die Stabstrompeter, die im Range eines Unteroffiziers stehen, haben 3,50 M. den Tag; die Kesselpauker 2,80 M. und die Trompeter 2 M. pro Tag. Die Kapellmeister erhalten 5 M. täglich, haben aber noch bedeutende Nebeneinnahmen. So sind die englischen Militärmusiker mit allem reichlich ausgestattet und machen einen prächtigen Eindruck, wenn sie dahermarschieren. Auf die Güte der Musik wird freilich weniger Wert gelegt. Der im allgemeinen recht unmusikalische Engländer verlangt vor allem, daß sie recht laut ist.

Eine zeitgemäße Weber-Erinnerung bringt der Berliner Börsenkurier: Ein Jahrhundert ist verflossen, seit der Komponist des „Freischütz" die beiden Lieder „Lützows wilde verwegene Jagd" und das „Schwertlied" schrieb und damit das im Rausch der Freiheitskriege schwelgende Deutschland begeisterte. Die beiden, ursprünglich für Männerchor gesetzten Lieder stammen aus der Zeit nach Webers Aufenthalt in Berlin, wo er als Gast aus Prag u. a. am 5. September 1814 seine Oper „Sylvana" im Königlichen Opernhause dirigiert hatte. Von hier begab er sich nach dem alten, dem Herzog von Gotha gehörenden Schlosse, das, im Walde an der rauschenden Tonna gelegen und von einer stillen Fasanerie umgeben, mit seinen Giebeln und spitzen Dächern und verschiedenen Baustilen ein ereignisreiches Dasein erzählte — vom alten Grafen Gleichen, dem stillen Bewohner, von Not und Drangsal unter Tilly bis zu den Konzerten und Gesellschaften und den phantasiereichen Selbstgesprächen, an denen sich Herzog Emil August hier ergötzte. In Briefen vom 14. und 15. September an seine Gattin Caroline schildert Weber den Aufenthalt auf Schloß Tonna, . . . „in dessen schauerlichen Gemächern, beim Klappern alter Fenster und Türen ich diese Zeilen schreibe" . . . „Den 13. komponierte ich zwei neue Lieder, ordnete meine Papiere und brachte von 11 Uhr morgens den ganzen Tag bis 11 Uhr nachts beim Herzog zu, wo natürlich auch Gurgel und Finger herhalten mußten . . ." Mit den beiden hier so einfach erwähnten Liedern, denen noch in demselben Jahre acht andere aus Theodor Körners „Leyer und Schwert" folgten, hatte Weber eine neue Bahn seines Schaffens eingeschlagen, einen herrlichen Seitenpfad seines Talentes. Sie waren eine köstliche musikalische Blüte und zugleich eine politische Macht; sie sind eigentlich das einzige von Wert, was sich von den Gelegenheitsmusiken jener Zeit bis auf den heutigen Tag erhalten hat.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Hans Richter hat an die englischen Universitäten Oxford und Manchester folgendes Schreiben gerichtet: „An die Universität Oxford. — An die Viktoria-Universität Manchester. Hiermit erlaube ich mir anzuzeigen, daß ich den von beiden Universitäten mir verliehenen Ehrentitel eines Doctor musicae in honoris causa, auf den ich bisher stolz war, abgelegt habe. Meinen englischen Orden habe ich dem Roten Kreuz, dessen segensreiches Wirken auch den verwundeten Engländern zugute kommt, zur Verfügung gestellt. Hans Richter, Hofkapellmeister".

Berlin. Eine Verschmelzung des Verbandes konzertierender Künstler mit dem Berufsverein ausübender Künstler ist jetzt zustande gekommen. Vorsitzender wurde Prof. Xaver Scharwenka in Berlin.

— Als Vorspiel zur heurigen Konzertsaison gab es mehrere der jetzt üblichen Kriegswohltätigkeitsveranstaltungen, die jedoch, obwohl durchweg von künstlerischen Kräften ausgeführt, nichts besonders Bemerkenswertes zutage förderten. Nur eine davon trat aus diesem Rahmen heraus: das Konzert, durch das am 12. September die von Grund auf erneuerte Philharmonie dem musikalischen Verkehre wieder übergeben wurde. Es stand im Zeichen Beethovens, indem das Philharmonische Orchester unter seines Hausdirigenten Hildebrands Leitung die Coriolan-Ouvertüre und heroische Sinfonie spielte, der Pianist Artur Schnabel aber das Esdur-Konzert in seiner natürlichen, echt Beethovenschen Vortragsart zum besten gab. Dazwischen sang die Berliner Liedertafel unter ihrem Dirigenten Max Wiedemann die bekannten sechs altniederländischen Volkslieder. Tags darauf setzte das Philharmonische Orchester dann mit seinen regelmäßigen Konzerten ein. Während sonst von der Kriegslage eine wesentliche Reduktion der diesmal in geradezu grotesker Überfülle angedrohten Winterkonzerte zu erhoffen ist, werden jene Konzerte, die längst ein unentbehrliches Volksbildungsmittel geworden sind, wie in Friedenszeiten verlaufen. Auch das Blüthnersaalorchester, das durch die Mobilisierung besonders zu leiden hatte und auf einen Bestand von 30 Mitgliedern zusammengeschmolzen war, hat sich so weit wieder ergänzt, daß es seinen künstlerischen Aufgaben gerecht werden und auch seine Sinfoniekonzerte durchführen kann. B. Sch.

Chemnitz. Das Neue Stadttheater brachte am 12. September zum erstenmal die neue Oper „Die Marketenderin" von Humperdinck unter Leitung des Komponisten.

Hamburg. Die Firma Steinway & Sons hat beschlossen, den Familien der am Feldzug teilnehmen-

den Arbeiter ihres Betriebes Beihilfe in der Weise zu gewähren, daß sie bis auf weiteres den Frauen eine wöchentliche Unterstützung von 10 Mk. und für jedes Kind unter vierzehn Jahren eine weitere Mark pro Woche zahlt. Außer diesen Unterstützungen hat die Firma den Betrag von 5000 Mk. für die Unterstützungskasse ihrer Arbeiterschaft gestiftet. Dieser Betrag soll den Arbeitern zugute kommen, die durch die Einschränkung des Betriebes in Bedrängnis geraten. Die erste Sammlung unter den Angestellten von Steinway & Sons ergab den Betrag von 709 Mk., die der Hamburgischen Kriegshilfe überwiesen worden sind. Diese Sammlung soll für die Dauer des Krieges jeden Monat wiederholt werden.

Homburg. In dem Lazarett für Leichtverwundete in Homburg in der Pfalz hat sich ein eigenartiges Orchester gebildet. Es besteht aus Leichtverwundeten, und der Zweck seiner Gründung war, vor allem die Gemütskranken, die noch unter den Eindrücken der Schlacht litten, aufzumuntern. In der Homburger Zeitung heißt es über die Bildung des Orchesters: „Umfrage wird gehalten, die Namens- und Rangliste der gemeldeten Leichtkranken des Lazaretts studiert. Siehe, da fand sich mancher Musikus. Ein Trompeter von der St. Avolder Artillerie, der im ersten Spiele des Krieges den Meldereiter machte und dabei an der Hand verwundet wurde, auch Beinquetschungen infolge Sturzes mit dem Pferde davontrug, war da und entpuppte sich als ganz hervorragender Posaunist. Namentlich unter den Sachsen, lauter Reservisten und Landwehrleute, gab's eine ganze Reihe Musikverständiger, die Sachsen sind ja, wie die Pfälzer und die Böhmen, geborene Musikanten. Nicht nur den gewünschten Hornisten bekam der Herr Stabsarzt, nein, regelrechte Trompeter, Holzbläser, Geiger, Cellisten, kurz alles, was zu einer vollständigen Kapelle gehört, fand sich zusammen. Fast verschämt kam der und der und ein Dritter usw. Dazu wären sie doch nicht ins Feld gezogen, daß sie musizierten, meinten welche. Aber der Lazarettleiter machte ihnen klar, daß sie unter den obwaltenden Umständen an ihren Kameraden ein gutes Werk tun würden, wenn sie während ihrer Lazaretterholungszeit musizierten. Und so musizierte man los. Erst ging's nur so einigermaßen, dann hat man aber alsbald ganz ordentlich geblasen".

Leipzig. Die Leitung der Gewandhauskonzerte beabsichtigt, die Vortragsfolge ihrer Konzerte und Kammermusikabende ebenso wie deren äußere Ausgestaltung unter Verzicht auf alle festlichen Äußerlichkeiten dem Ernste der Zeiten anzupassen.

Sondershausen. Das Fürstliche Konservatorium der Musik beginnt am 1. Oktober sein Wintersemester.

Kriegslieder

„Empor mein Volk!" Kriegslieder aus unseren Tagen mit neuen Weisen.

„Ein Hähnlein woll'n wir rupfen!" Neue und alte Kriegslieder nach neuen und alten Weisen (Preis je 25 Pf.; Eugen Diederichs Verlag in Jena).

Diese beiden Hefte enthalten die besten Kriegsgedichte unserer Tage mit sangbaren Melodien. Dazu kommen Umdichtungen älterer, meist unbekannter Soldatenlieder von hinreißender Kraft. Da Volkslieder nicht von einzelnen Menschen am Klavier gesungen werden, sondern der Ausdruck des gemeinsamen Empfindens sein wollen, machen wir besonders Vereine, Schulen und die Veranstalter von patriotischen Feiern darauf aufmerksam. Der Reinertrag ist für das Rote Kreuz bestimmt.

Das nächste Heft erscheint am 1. Oktober; Inserate müssen spätestens Montag, den 28. Septbr., eintreffen.

Gesänge vaterländischen Inhaltes

Kriegs- und Soldatenlieder

für

Männerchor.

Wenn nicht anders bemerkt, stets vierstimmig a cappella.	Partitur M	Stimmen M
Arnold, Richard, Op. 52. **Ulanen-Abschied** (Gedicht von Fritz Ferber)	1.—	1.—
Bastyr, Hans, Op. 12. **Bleib deutsch, du Land am Rhein** (Gedicht von Hans Bastyr)	—.80	—.80
— Op. 111. **Jung Deutschlands Schlachtruf** (Gedicht von Hans Bastyr)	—.80	—.80
— **O rausche hin Germanensang** (Gedicht von Hans Bastyr). Mit Begleitung des Orchesters (oder Pianoforte) ad libitum. Orchesterstimmen (in Abschrift) M. 2.— netto.	1.—	—.80
Burgstaller, Emil, Op. 112. **Deutscher Schwur** (Dichtung v. Fr. Winkel)	—.60	—.80
Büttner, Richard, Alldeutschlands Wort und Lied (Gedicht von Julius Gersdorf)	—.60	—.80
Döring, Georg, Op. 79. **Deutsches Wehrlied** (Gedicht v. Erich Langer)	—.40	—.60
Fleischer, A., Op. 18. **Husarenheimkehr** (Gedicht von Franz Wildt)	—.80	—.80
— Op. 19. **Landsknechts Scheidegruß** (Gedicht von Franz Wildt)	—.80	—.80
— Op. 26, Nr. 1. **Seliger Tod** (Gedicht von L. Widmer)	—.80	—.80
— Op. 51. **Waterloo** (Dichtung von Dr. Carl Pusch)	1.20	1.20
— Op. 51a. **Der Tambour von Leipzig** (Ballade von Dr. Carl Pusch)	—.80	—.80
— Op. 53. **Der treue Froben** (Ballade von Franz Wildt)	1.20	1.20
— Op. 70. **Heldentod** (Gedicht von K. F. Trebe)	1.20	1.20
— Op. 71. **Am Grabe Theodor Körners** (Gedicht von Fr. Winkel)	1.60	1.60
Gropp, Wilh., Op. 12. **Wir fürchten Gott, sonst Niemand auf der Welt** (Gedicht von Felix Raden)	—.40	—.60
Hagemann, Op. 1. **Treuer Tod** (Gedicht von Theodor Körner)	—.80	—.80
— Op. 4. **Deutsch und furchtlos** (Gedicht von Oscar Pladra)	—.60	—.60
Hansen, Edgar, Op. 30a. **Kriegers Abschied** (Gedicht v. Hermann Motz)	—.80	—.80
— **Reiters Morgenlied** (Gedicht von Wilhelm Hauff), Volkslied	—.60	—.60
Klängner, Ernst, Soldatentod (Gedicht von Heinr. Kipp)	—.60	—.60
Manns, F., Die Ronde am Rhein (Gedicht von Karl Preser)	1.—	1.—
Neibig, Gustav, Op. 71. **Im deutschen Geist und Herzen sind wir eins** (Gedicht von Emil Rittershaus)	—.40	—.60
Nolopp, Wern., Op. 25. **Deutsches Wehrlied**	—.40	—.30
— Op. 61, Nr. 3. **Das Lied vom Vaterland** (Gedicht von W. Nolopp)	—.40	—.60
— Op. 69. **Vom Fels zum Meer** (Gedicht von W. Nolopp)	—.60	—.80
Prehl, Paul, Op. 4. **Lied der deutschen Flotte** (Gedicht von Theodor Siebs). Mit Klavierbegleitung ad libitum	1.—	—.60
Reinecke, Carl, Königshymne (Gedicht von Dr. Friedr. Pallasch). Mit Begleitung von 6 Blasinstrumenten ad libitum. Instrumentalstimmen (in Abschrift) M. 1.— netto.	—.40	—.60
Schildbach, L., Op. 118. **Söldnerlied** (Gedicht von Hans Bastyr)	—.60	—.60
Seybold, Arthur, Op. 144. **Der Reiter und sein Lieb** (Gedicht von Hoffmann von Fallersleben)	1.—	—.80
Thiede, Max, Op. 80. **Germania auf der Wacht** (Dichtung v. Jul. Gersdorff). Mit Begleitung von 9 Blasinstrumenten ad libitum. Instrumentalstimmen (in Abschrift) nach Vereinbarung.	1.—	1.—
— Op. 98, Nr. 1. **Deutsche Reichshymne** (Gedicht von Fritz Diehm)	—.60	—.60
— Op. 98. Nr. 2. **Deutsches Reiterlied** (Gedicht von Heinrich Gutberlet)	—.60	—.60
— Op. 114. **Die Geisterwacht am Rhein** (Ballade von Fr. Winkel), Eine deutsche Vision	1.60	1.60
Wasielewski, Wilh. Jos. von, Ein Kaiserlied (Gedicht von W. J. von Wasielewski). Mit Begleitung von Blechinstrumenten ad libitum. Instrumentalstimmen M. —.60 netto.	—.75	—.60
Wengert, Julius, Sturmritt (Gedicht von G. Welling)	1.—	1.—
Zanger, Gustav, Op. 7, Nr. 2. **Die Siegesbotschaft** (Gedicht von L. Uhland, 1814)	—.40	—.60

Ferner, **in Vorbereitung:**

Für Kaiser und Reich

(Dichtung von O. F. Gensichen)

Für einstimmigen Männerchor mit Baritonsolo (oder Halbchor) und Begleitung d. Orchesters

komponiert von **Max Oesten.** Op. 225.

Orchester-Partitur zirka M. 6.— netto, Klavierauszug zirka M. 1.80, Orchester-Stimmen zirka M. 6.— netto, Chorstimmen (Tenor und Baß) je zirka 20 Pfg.

Die Partituren werden auf Wunsch bereitwilligst zur Ansicht vorgelegt.

Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikalien-Verleger **Leipzig.**

Fuchs — Neue — Klavier

Schule mit Melodienreigen

(238 Stücke 2- und 4-händig)

von hohem pädagogischem Werte.

Preis geh. M. 3.50, gebd. M. 4.30.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlg.

Verlag von Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Stellenvermittlung der Musiksektion des A. D. L. V.'s

Verband deutscher Musiklehrerinnen empfiehlt vorzügl. ausg. Künstlerinnen und Lehrerinnen (Klavier, Gesang, Violine etc.) für Konservatorien, Pensionate, Familien für In- und Ausland. Sprachkenntnisse.

Zentralleitung: Berlin W 30, Luitpoldstr. 43. Frau Hel. Burghausen-Leubuscher.

Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Derselbe erstrebt die Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen. 2000 Mitglieder. Ortsgruppen in über 40 Städten. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle **Frankfurt a. M.,** Humboldt-Straße 19.

Barcarole

für

Violine und Pianoforte

komponiert von

CARL REINECKE

Op. 281. Pr. M. 2.—.

Ein dankbares Violinstück

von mittlerer Schwierigkeit.

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Soeben erschien in 3. Auflage:

Kinderlust am Klavier

Sammlung von Volksweisen, Liedern und Tänzen für den ersten Unterricht bearbeitet, fortschreitend geordnet und mit Fingersatz versehen

von **Betty Reinecke**

M. 1.50

Verlag von Gebr. Reinecke, Leipzig

Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig

Serenade

(F dur)

für Streichorchester

komponiert von

Leopold Carl Wolf

Op. 30.

Partitur M. 3.— netto

Stimmen „ 3.— „

Das Werk steht zur Ansicht gern zu Diensten.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke,

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 40/41

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 16

Donnerstag, den 1. Okt. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Neue Beethoven-Studien I

Über einige Gelegenheitskompositionen von Beethoven

Von Dr. **Max Unger**

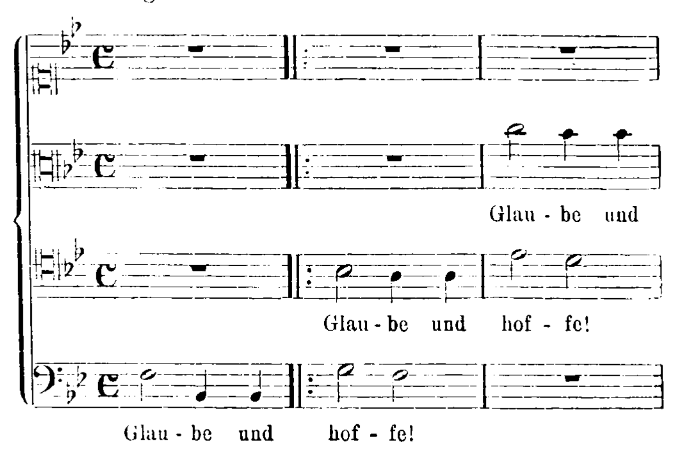
Bei der Vorbereitung einer neuen Ausgabe von Beethovens Briefen, die mir gegenwärtig unter den Händen ist, strebte ich, soweit mir das möglich war, die Reinigung nicht nur des Brieftextes, sondern auch der hier und da in die Briefe eingeflochtenen oder als Stammbuchblätter geschriebenen Kanons und sonstigen kleinen Gelegenheitskompositionen Beethovens an. Im folgenden teile ich drei solche Stücke nicht unwesentlich verbessert sowie ein noch ziemlich unbekanntes Briefchen, das auch einen Kanon einschließt, mit.

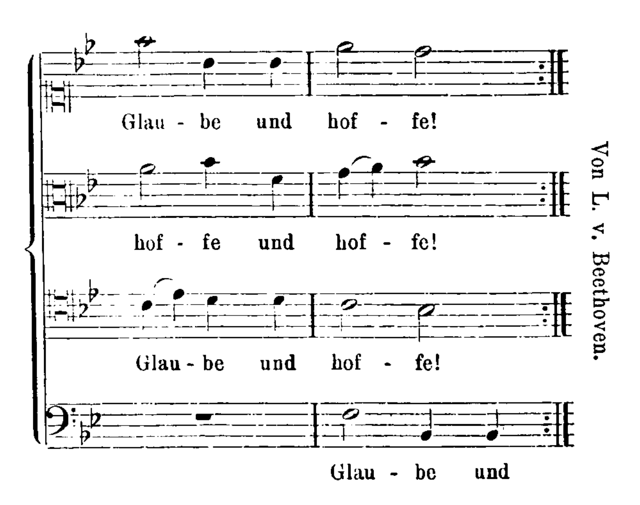
I.

Der freie Kanon für Moritz Schlesinger

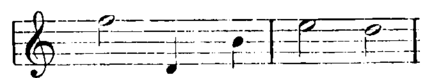
Im Spätsommer 1819 war der junge Schlesinger, der Sohn des Berliner Verlegers Adolf Martin Schlesinger und spätere Inhaber des Schlesingerschen Musikverlags in Paris, mit Beethoven geschäftehalber in Berührung gekommen. Der Meister gab dem jungen Mann ein für ihn komponiertes, frei imitierendes Gesangstück mit, das dieser sorgfältig aufbewahrte. Ein paar Jahre später schrieb er an Beethoven aus Paris darüber: „Stets werde ich mich der Stunden erinnern, die ich das Glück hatte bei Ihnen zuzubringen; den mir damals gegebenen Anfang eines Kanons [das ist von Schlesinger nicht ganz richtig gesagt] ehre ich wie ein Heiligtum und bewahre solchen mit der höchsten Sorgfalt zur Freude aller derer, die nie das Glück hatten, etwas von Ihrer Hand Geschriebenes zu sehen." Hier folgt das Stück, wie ich meine, nun richtig entziffert:

Wien am 21ten Sept. 1819 bey Anwesenheit des Hr: Schlesinger aus Berlin.





Ludwig Nohl (Briefe Beethovens, Nr. 217) und Alfr. Christ. Kalischer (Beethovens sämtliche Briefe, Nr. 775) lesen die zweite Note im Takt des Sopraneinsatzes als d¹; hier ist, wie die Nachbildungen des Stückchens zeigen, der Bogen des u in dem Worte „Glaube" in das Notensystem hineingeraten, so daß man ihn als ein solches d¹ lesen könnte. Doch ist dieses d¹ ganz undenkbar: Erstens weil es eine schlechte Verdoppelung der Terz der Tonika wäre, zweitens, weil die melodische Folge



reichlich unsanglich und ungeschickt gesetzt wäre. Ich schlage hier einfach die obige Folge vor, die eine Nachahmung des Baßeinsatzes darstellt und die sich sehr natürlich und theoretisch richtig gibt. In den beiden Nachbildungen fehlt nämlich die entsprechende Note überhaupt; entweder sind diese also unvollkommen ausgeführt oder Beethoven hat vergessen, die Note einzufügen. Im übrigen habe ich noch einige unwesentliche Glättungen an der Niederschrift des Stückchens vorgenommen: Im Faksimile fehlt die Vorzeichung des *b* vor e in der Baßstimme sowie der Text im letzten Takt derselben Stimme, endlich auch fast überall die Interpunktionszeichen des Textes.[1])
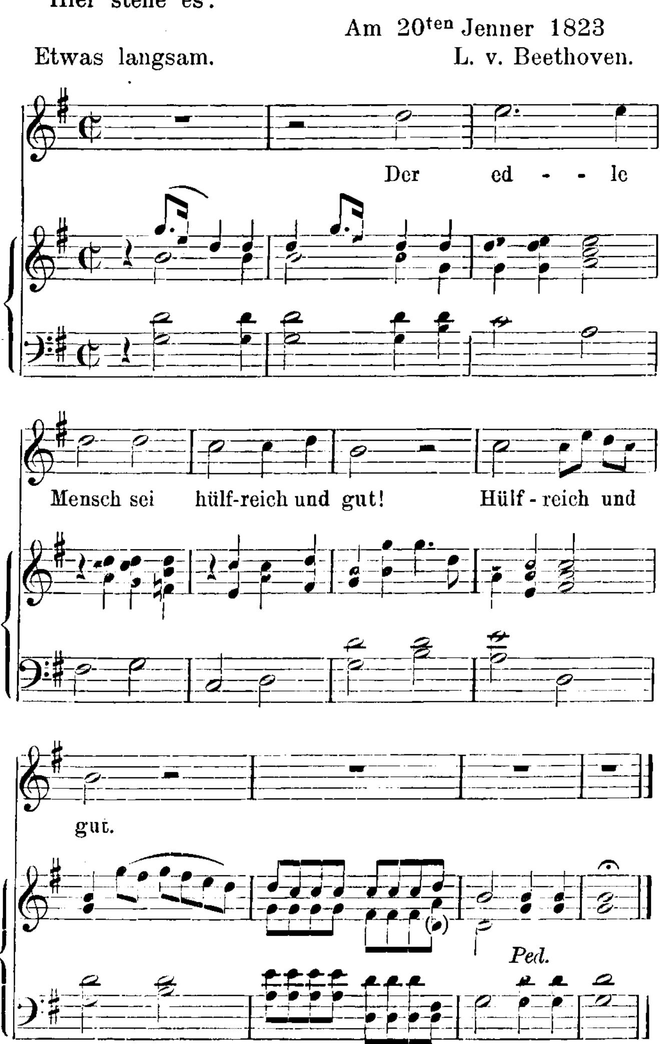
[1]) Nachträglich finde ich das Stück schon im Supplementband der von Breitkopf & Härtel herausgegebenen kritischen Gesamtausgabe von Beethovens Werken in richtiger Deutung aufgenommen. Trotzdem wird die obige Wiedergabe schon deshalb nicht überflüssig sein, um die Besitzer von Kalischers Briefausgabe auf deren fehlerhafte Deutung aufmerksam zu machen

II.

Das Stammbuchblatt für die Gräfin Marie Wimpffen

In der Allgemeinen Wiener Musikzeitung, wofür August Schmidt als Herausgeber zeichnete, erschien in der Nummer vom 23. November 1843 die Nachbildung eines Albumblattes, das der Meister einer Gräfin Marie Wimpffen geb. Baronesse Eskeles, die kunstverständig und musikalisch ausübend war, gewidmet hatte. Er hatte das ihm gesandte Blatt, wie der Herausgeber in einem Leitaufsatz erzählt, vier Monate unbeschrieben bei sich liegen gehabt, bis er sich eines Tages durch Goethes Worte „Der edle Mensch sei hilfreich und gut" zu einem kleinen Gesangstück anregen ließ. Ich möchte es hier deshalb wiedergeben, weil Kalischer es in seiner Gesamtausgabe von Beethovens Briefen (Bd. IV Nr. 867) ziemlich fehlerhaft aufgezeichnet hat. Nun muß allerdings zugestanden werden, daß entweder Beethoven das Stückchen sehr flüchtig hingeworfen hat oder — was wahrscheinlicher ist — Schmidt hat es etwas oberflächlich kopiert; denn daß dieser es erst kopiert (wohl durchgepaust) hat, sagt er in seinen Erläuterungen selbst. Ich habe mir aus diesem Grund gestattet, das Stück an offenbar fehlerhaften Stellen in der folgenden Abschrift vorsichtig zu verbessern. Immerhin hätte auch Kalischer ein reichliches halbes Dutzend zum Teil böser Satzfehler vermeiden müssen.

Hier stehe es:

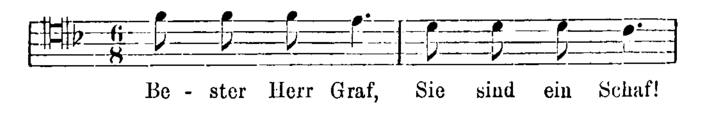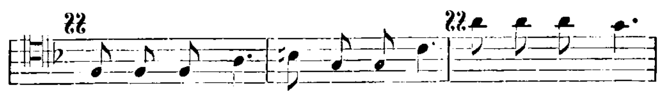


Auf Kalischers Fehler sei hier nicht erst eingegangen: Der Vergleich mit dieser Abschrift wird sie ohne weiteres aufweisen. Doch fühle ich mich verpflichtet, meine hauptsächlichsten leisen Verbesserungen der Nachbildung anzugeben. Es fehlt hier also im zweiten Takt die Punktierung des g^2, im dritten ist zwischen das zweite und dritte Viertel eine Viertelpause eingeschoben worden, am dritten Viertel des sechsten Taktes fehlt am g^2 der Punkt, vom siebenten zum achten Takt fehlt der Taktstrich, im siebenten steht als oberste halbe Note auf dem dritten Viertel d^2, das hier wohl besser in c^2 verwandelt ist, im neunten Takt habe ich des guten Klaviersatzes halber die eingeklammerte Note d hinzugefügt (die Achtelbewegung dieses Taktes ist im Original übrigens auf bekannte Art abgekürzt), im zehnten Takt endlich habe ich in den beiden Unterstimmen statt Vierteln mit Pause der Nachbildung, der Oberstimme entsprechend, halbe Noten geschrieben. Endlich ist es nicht ganz sicher, ob das „Ped." dieses Taktes nicht „rit." heißen müsse (natürlich beziehen sich alle die Säuberungen auf die Begleitung). So gereinigt wird das Stück sich gut spielen lassen und sogar recht reizvoll klingen.
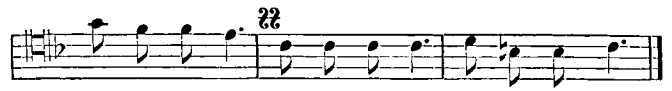
III.

Der Kanon auf den Grafen Moritz Lichnowsky

Am Anfang des Jahres 1823 galt es für Beethoven, mit dem Wiener Musikalienverleger S. A. Steiner einen Vertrag abzuschließen. Unter den Freunden, die ihm dabei ratschlagend zur Seite standen, war der immer hilfsbereite Graf Moritz Lichnowsky. Der Meister scheint dessen Ansicht darüber nicht gebilligt zu haben; denn diese soll der Grund davon gewesen sein, daß er in dem Gasthaus zur goldenen Birne einen höchst launigen vierstimmigen Kanon improvisierte. Da die beiden mir zuerst nur erreichbaren Abdrucke dieses Stückchens in Beethovens sämtlichen Briefen von Kalischer (Bd. IV S. 197) und in der von Riemann bearbeiteten Beethoven-Biographie von Thayer (IV S. 389) etwas voneinander abwichen, ging ich auf ein Faksimile zurück, das sich im zehnten Heft von Hirschbachs Repertorium vom Jahre 1844 befindet. Zwar ist auch diese Nachbildung nicht immer ganz deutlich; doch glaube ich das Stückchen einigermaßen richtig entziffert zu haben, indem ich es in vier Stimmen ausschrieb und an ein paar zweifelhaften Stellen musikalische Gründe geltend machte. Da sich der Kanon anscheinend noch nirgends auf diese Weise ausgeschrieben findet, ist wohl noch kein Bedenken gegen die bisherigen Entzifferungen aufgetaucht. Ich gebe ihn hier erst einmal, wie ihn Beethoven geschrieben hat, auf einem System und im C-Schlüssel in musikalisch einigermaßen richtiger Entzifferung:

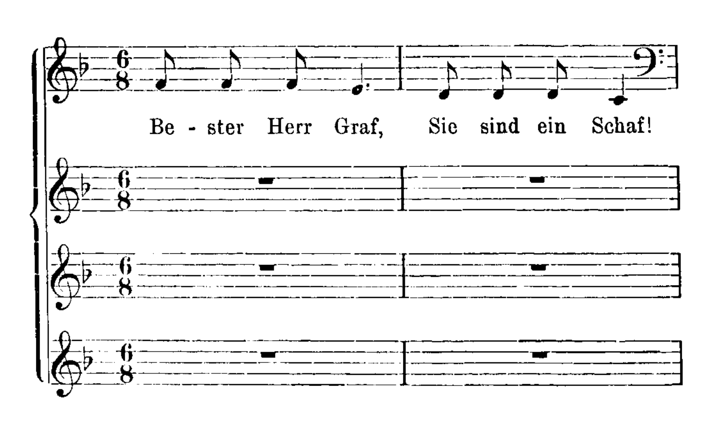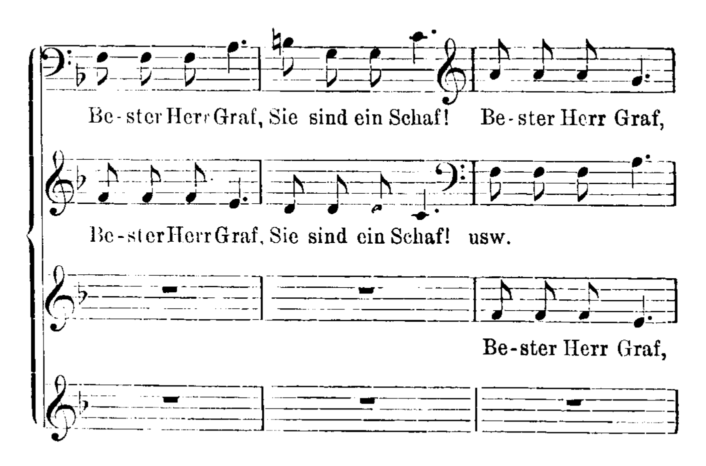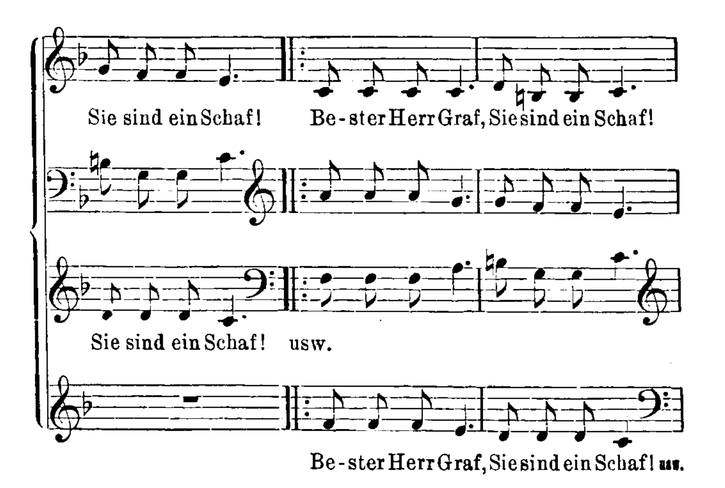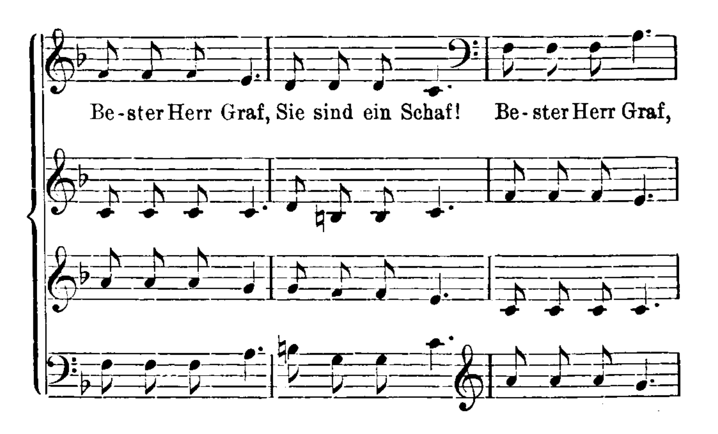






Die Abweichungen meiner Deutung von den andern oben erwähnten sind folgende: Kalischer hat statt des Tenorschlüssels den ganz unmöglichen Altschlüssel; außerdem fehlt bei ihm das Vorzeichen ♭; bei Thayer hingegen ist statt der dreimaligen Einsatzweiser 𝄋 das dynamische Zeichen *ff* gegeben. Bei beiden lauten außerdem die Noten des sechsten Taktes statt g f f e — f f f e, die Noten des siebenten statt c c c c — c c c e. Ich glaube, meine Deutung wird in beiden Fällen die bessere sein, mindestens aber im zweiten; denn hier ergab die frühere Fassung geradezu ein schlechte Stimmführung. Endlich haben beide als erste Note des vierten Taktes ein b; obgleich das auch im Faksimile steht, meine ich doch, sie müsse der sauberen Stimmführung halber h heißen. Das — übrigens sonst unnötigerweise — vor die Note gesetzte ♭ muß meiner Ansicht nach also ♮ lauten. Vielleicht nimmt sich einmal jemand, der die Berliner Kgl. Bibliothek aufsucht, wo die Urschrift des Stückes liegt, die Mühe des genauen Vergleichs. Es sei nur noch erwähnt, daß Schindler auf dem Kanon vermerkt hat: „Geschrieben den 20. Febr. 1823 im Kaffeehause zur Birn' auf der Landstraße [einem Wiener Vorort]". Man darf wohl annehmen, daß Beethoven den musikalischen Scherz dem Grafen Lichnowsky schwerlich gezeigt hat.
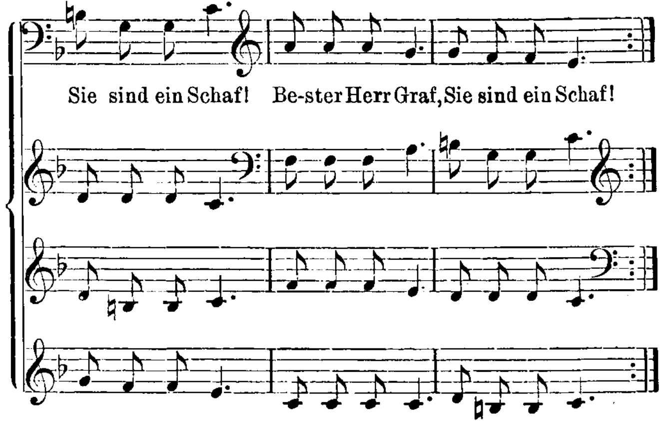
Hier stehe das Stück in moderne Schlüssel übertragen und in vier Stimmen ausgeschrieben:
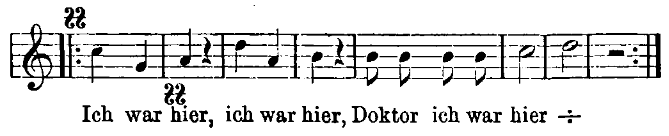










IV.

Ein neuer Kanon für Dr. Braunhofer
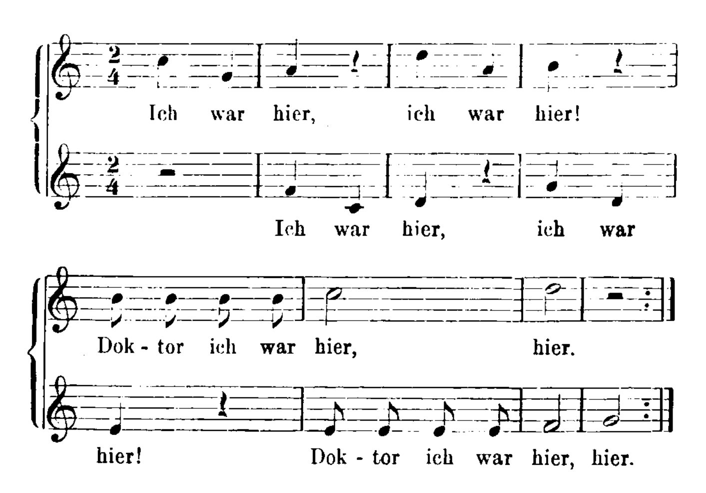
Im Katalog der Handschriftenversteigerung, die am 29. und 30. April 1912 bei Martin Breslauer in Berlin stattfand, ist die getreue Nachbildung des folgenden kleinen, bis dorthin unbekannten Schriftstückes von Beethoven wiedergegeben:



Am 4ten jun. abends als ich meinen verehrten Freund Braunhofer nicht zu Hause fand. —

Beethoven.

Ich bemerke, daß ich das Datum als „4ten jun[i]“ lesen muß, nicht „jän[ner]“, wie der Erstdruck in dem Katalog angibt. Es handelt sich in dem Notenbeispiel wieder um einen der von Beethoven so beliebten Kanons. Er sei hiermit aufgelöst gegeben. Die zweite Stimme hat im zweiten Takt in der Unterquint einzusetzen. Also:



In welches Jahr das Schreiben zu setzen sei, ist nicht schwer festzustellen. Zum ersten Mal taucht Dr. Braunhofer in einer Widmung Beethovens an ihn auf („Abendlied unter dem gestirnten Himmel“, erschienen im Beiblatt zur Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Musik vom 28. März 1820). In dieser Zeit war noch Dr. Staudenheimer Beethovens Arzt. Da aber der Meister Dr. Braunhofer im Frühling des Jahres 1825, 1826 aber nur zu Anfang und zu Ende des Jahres zu Rate gezogen hat, wird man wohl ziemlich sicher annehmen können, daß es sich bei dem obigen Briefchen um 1825 handelt. Übrigens hat Beethoven an Braunhofer noch einen Kanon gerichtet: Er steht am Schlusse eines Briefes an den Arzt vom 13. Mai 1825 und ist auf die Worte geschrieben:

„Doktor, sperrt das Tor dem Tod,
Note hilft auch aus der Not“.

V.

Der Kanon für Theodor Molt

Das letzte der hier mitzuteilenden Gelegenheitsstücke Beethovens ist der kleine Kanon für den Musiklehrer Theodor Molt aus Quebec in Nordamerika. Molt befand sich Mitte Dezember 1825 auf der Durchreise durch Wien und hatte dabei das Glück, den Meister kennen zu lernen. Fast alles Wissenswerte über die Begegnung wird in einem Briefe Molts an Beethoven vom 14. Dezember 1825 und in dem Beethovenschen Erinnerungsblatt dargelegt. Deshalb sei hier erst der Brief mitgeteilt (Thayer Bd. V S. 273):

„Hochzuverehrender Herr!
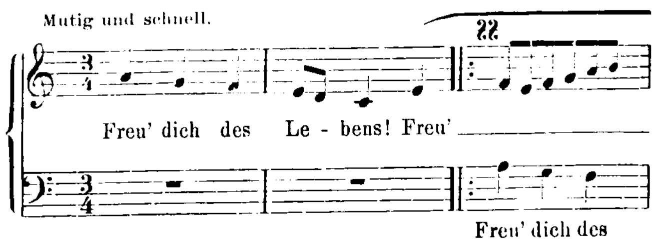
Als ich letzthin so frei war, Sie zu besuchen, sparte ich mir einen Wunsch an Sie auf, welchen ich Ihnen hiermit in diesem Briefe gehorsamst vorzulegen wage: Ich werde nach meiner Abreise von hier nie mehr das Glück haben, in Ihre Nähe zu kommen. Verzeihen Sie mir daher, wenn ich Ihnen aus meinem Stammbuch ein Blättchen zur Ausfüllung darlege, welches mir in einer Entfernung von beinahe 3000 Stunden (wohin ich von hier aus wieder reise) ein ewig teueres Dokument bleiben soll. Ich preis mich glücklich, mehrere jener berühmten Tonkünstler Europas gesehen zu haben, welche ich in Amerika aus ihren Werken kannte, und werde stolz darauf sein, meinen dortigen Freunden, welche zugleich Ihre Mitverehrer sind, sagen zu können:
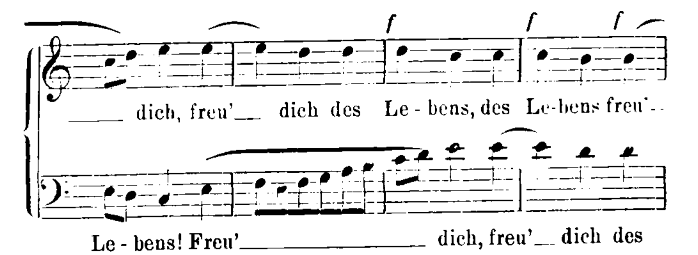
‚Seht dies hat Beethoven aus seiner
großen Seele für mich geschrieben!‘
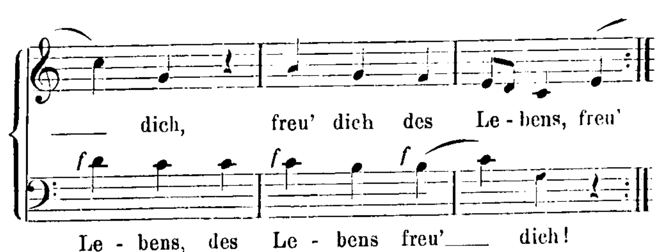
Erlauben Sie mir bis morgen, mich um gütige Antwort melden zu dürfen.

Mit ausgezeichneter Hochachtung
Ihr
gehorsamst ergebener Diener
Wien, 14. Dez. 1825. Theodor Molt
Musiklehrer
in Quebec in Nordamerika“.

Das flotte Stück, das Molt daraufhin unterm 16. Dezember von Beethoven erhielt, ist bisher noch nicht ganz genau mitgeteilt worden — auch nicht in der kritischen Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel, worauf alle andern Abdrucke zurückzugehen scheinen. Ich kann das Stück hier nach einem genauen Faksimile wiedergeben, das sich im Bilderteil der ersten Auflage von Paul Bekkers Beethoven (S. 131) befindet, und lese so:
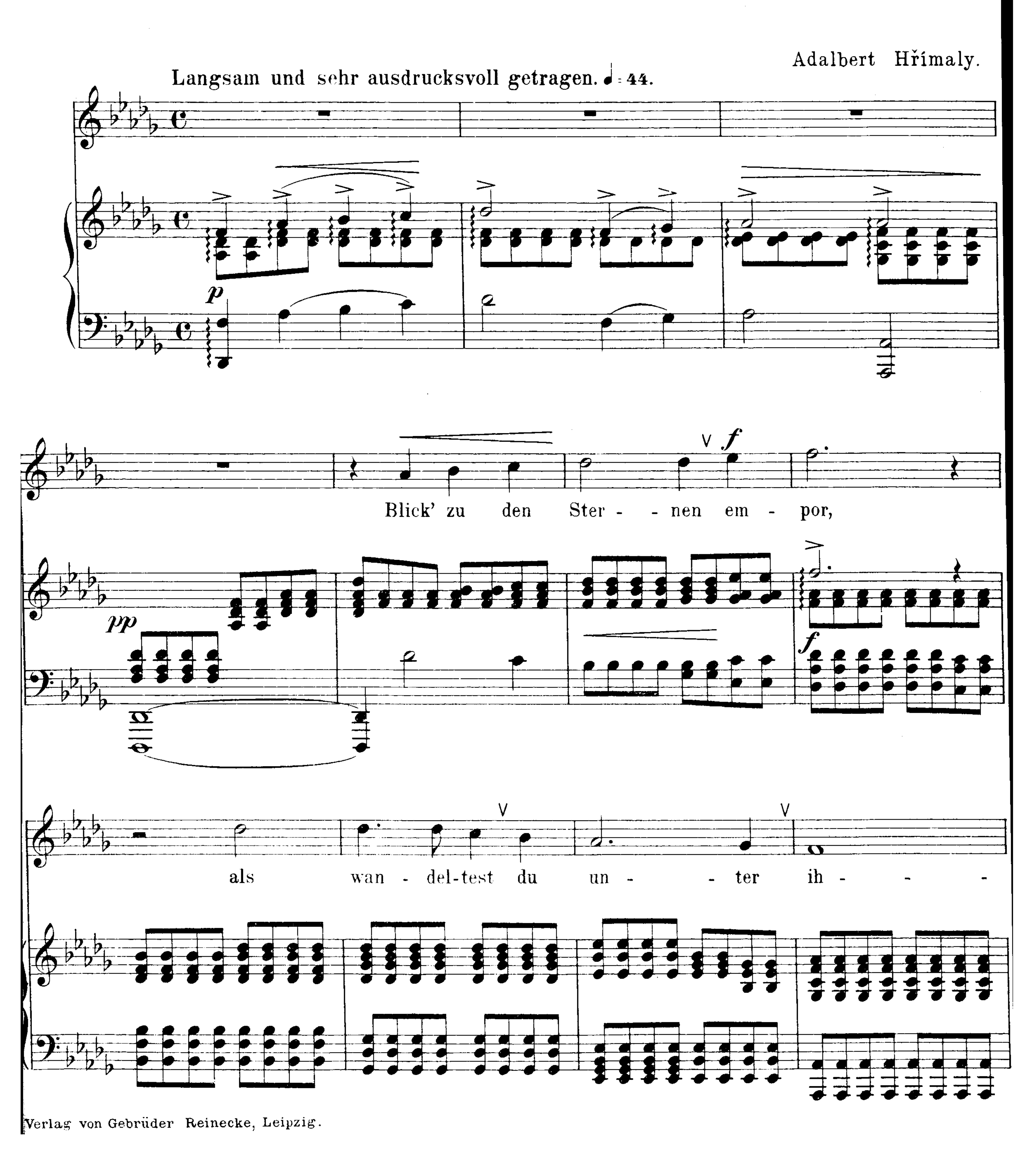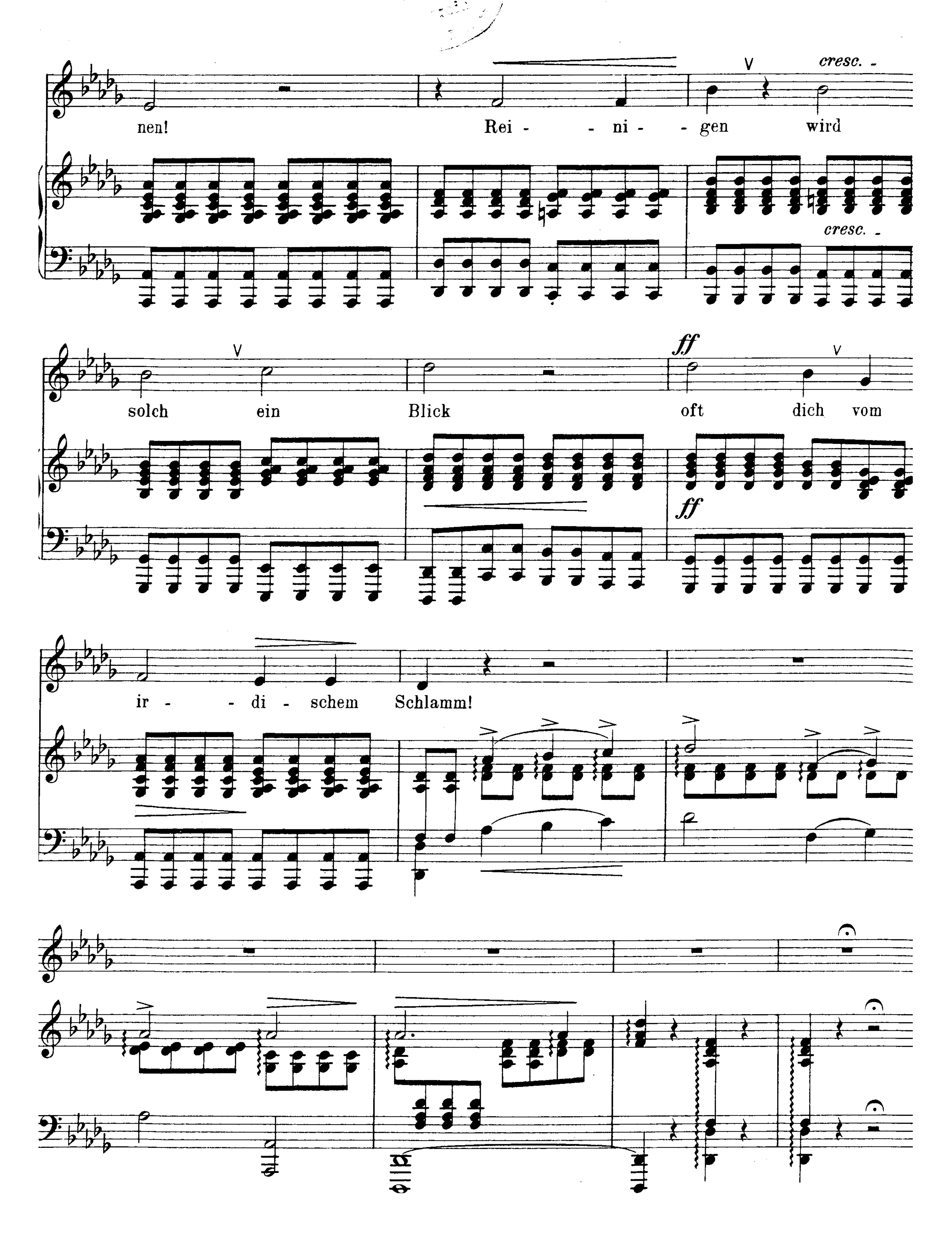






Zum Andenken für
Hrn. The. Molt
von L. v. Beethoven
Wien am 16ten Dezember 1825.

Von Nebensächlichkeiten, wie dynamischen Zeichen, abgesehen, ist bisher der achte Takt in den Noten falsch wiedergegeben worden. Außerdem ist noch gar nicht der Versuch gemacht worden, den Kanon in Partitur zu schreiben; denn natürlich hat ihn Beethoven, wie alle diese Stücke, nur in einer Stimme mitgeteilt. Den rechten Schwung bekommt er aber erst in dieser ausgeschriebenen Form. Endlich scheint mir Nottebohm (II. Beethoveniana S. 1 u. 13) nicht recht zu haben, wenn er das Stück für einen zweistimmigen Kanon im Einklang erklärt. Dann würden ein paar Härten in der Stimmführung entstehen, die ich Beethoven nicht zutrauen möchte. Wenn man es aber, wie oben gezeigt, als einen Kanon in der Unteroktave auffaßt, fließt alles ungehemmt und schön dahin.

Aufblick.


Adalbert Hřimaly.
Langsam und sehr ausdrucksvoll getragen. ♩= 44.
Blick' zu den Ster - - nen em - por,
als wan - del-test du un - - ter ih - - -
Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig.



cresc.
nen! Rei - - ni - - gen wird
cresc.
solch ein Blick oft dich vom
ff
ff
ir - - di - schem Schlamm!

Rundschau

Oper

Braunschweig Dem Wunsche des Herzogs vor seiner Abreise mit den Truppen gemäß eröffnete das Hoftheater die neue Spielzeit nach dem ursprünglichen Plane am 28. August. Alle Mitglieder erhalten bis zum letzten Bühnenarbeiter ihre Bezüge unverkürzt. Die Oper ist vollzählig besetzt, nur der talentvolle zweite lyrische Tenor Carlos Sengstack, ein ehemaliger Offizier, wurde schwer verwundet von den Franzosen in die Gefangenschaft geschleppt. Die fehlenden Kräfte der Hofkapelle konnten durch feiernde Musiker leicht ersetzt werden. Während der Ferien erhöhte man das Orchester, füllte „die Tongrube" nahezu wieder aus; hierdurch und durch eine neue Gruppierung der Instrumente hat der Gesamtklang wesentlich gewonnen, ist die Verbindung zwischen Stimme und Begleitung viel inniger, besser geworden. Die Oper erfuhr eine Reformation „an Haupt und Gliedern". Hofrat Rich. Franz, der 15 Jahre lang als Nachfolger Matkowskys am Kgl. Schauspielhause zu Dresden wirkte und zuletzt mehrere Stadttheater leitete, erwies sich als hervorragender Spielleiter, der für seine künstlerischen Absichten die rechten Mittel auswählte und rasch eine geschlossene, einheitliche Wirkung erzielte. Hofkapellmeister Pohlig, ein Liszt-Schüler, Dirigent an den Hofbühnen zu Koburg und Stuttgart, zuletzt in Amerika, ist ein feinsinniger Führer, der sich durch sein bestimmtes, aber liebenswürdiges Wesen rasch die Zuneigung der Darsteller wie der Hofkapelle gewann. Seiner Begeisterung kann sich niemand entziehen, die Vorspiele oder längere, wichtige Instrumentalsätze lösen gewöhnlich lauten Beifall aus; ebenso wird er gewöhnlich mit den Solisten am Schluß stürmisch an die Rampe gerufen. In der hochdramatischen Sängerin Berta Schelper, zuletzt in Frankfurt a. M., der jugendlich dramatischen Albine Nagel, der Altistin Charl. Linde, der Koloratursängerin Else Hartmann von der Wiener Hofoper, den Soubretten Elly Clerron und Fr. Weber, zuletzt in Freiburg i. Br., im Heldentenor Otfried Hagen, zuletzt in Frankfurt a. M., dem lyrischen Tenor Martin Koegel, vorher in Kassel und Basel, dem Heldenbariton Rich. Hedler vom Stadttheater in Düsseldorf, unsern Bassisten Noeldechen, Bodmer und Zellanschegg, dem Tenorbuffo Grahl und dem Baßbuffo Voigt fand er tüchtige und willige Kräfte, bereit, das Höchste zu leisten.

Der Spielplan wurde der erhebenden Zeit angepaßt, wir erhielten bis jetzt „Lohengrin", „Fliegenden Holländer", „Freischütz", „Troubadour" und „Waffenschmied", „Hoffmanns Erzählungen", „Fidelio" und „Tannhäuser". Als erste Neuheiten sind „Der Überfall" von H. Zöllner und „Die Marketenderin" von E. Humperdinck vorgesehen. Glucks beide „Iphigenien" werden in den Bearbeitungen von Wagner und Strauß neu einstudiert. Gespielt wird nur fünfmal in der Woche, aber zu vollen Preisen, der Besuch hält sich auf normaler Höhe. Einlaufende wichtige Nachrichten vom Kriegsschauplatz werden in der Pause verlesen und wecken begeisterten Widerhall, der sich im gemeinschaftlichen Gesange von „Deutschland, Deutschland" laut kundgibt. Die Begleitung der Hofkapelle verleiht der patriotischen Feier einen wirkungsvollen Hintergrund.

Ernst Stier

Nürnberg Außer der Operette „Das Farmermädchen" von G. Jarno brachte der Spielplan keine Neuheit mehr. Dagegen ist von einer vortrefflichen Neueinstudierung von Meyerbeers „Afrikanerin" zu berichten, in welcher namentlich Dramsch als Nelusko und Mimi Poensgen als Selica gesanglich und darstellerisch Hervorragendes leisteten. Kapellmeister Heger behandelte das Orchester derartig dezent, daß die mancherlei Trivialitäten der Partitur kaum zum Bewußtsein gelangten. In der Verdischen Oper „Othello" gastierte George Baklanoff (Wien) und schuf in der Rolle des Jago wieder ein Kabinettstück seiner vollendeten gesanglichen und darstellerischen Kunst. Nicht den konventionellen Theaterbösewicht, sondern den geschmeidigen Höfling und Heuchler, der jede Bosheit und Niederträchtigkeit mit dem Mäntelchen der Biederkeit und Freundschaft zu umkleiden weiß, stellte er auf die Bühne. In Direktor Pennarini als Titelheld hatte er einen würdigen Partner. Die Winterspielzeit erhielt einen würdigen Schluß durch drei äußerst subtil einstudierte Festspiele, zu denen illustre Gäste berufen worden waren. In „Fidelio", der hier lange nicht mehr gegeben worden ist, glänzte Lucie Weidt (Wien) als Leonore durch ihr voluminöses Organ und ihre wohldurchdachte Darstellung. Eduard Lichtenstein (Wiesbaden) überraschte als Jacquino (wie später als David) durch seine helle, angenehme Tenorstimme und ein außerordentlich lebendiges, der jeweiligen Situation vollkommen angepaßtes Spiel. Ein vorzüglicher Rocco mit sonorem Organ war Max Lohfing (Hamburg). Kapellmeister Heger, der sich bei einem am Karfreitag im Stadttheater gegebenen Konzerte als ungemein feinfühlender Mozart-Interpret erwiesen hatte, zeigte auch bei dieser Gelegenheit, daß er die klassische Richtung der Musik in ebenso mustergültiger Weise auszudeuten vermag wie die moderne. Als zweiter Festabend erschien „Tannhäuser" im neuen Hause zum ersten Male in der Pariser Bearbeitung. So vorzüglich der von Heger dirigierte musikalische Teil war, so wenig konnte die szenische und choreographische Lösung des Bacchanales befriedigen. Ausgezeichnet in Gesang und Deklamation war Wilh. Fenten (Mannheim) als Landgraf, voll Poesie und kindlicher Anmut gab Maria Jeritza (Wien) die Elisabeth, während Rosa Ethofer (Karlsruhe) mit ihrem in der Tiefe so pastos klingenden Organ Frau Venus nicht bloß als das verführerische, sondern auch das liebende Weib zu charakterisieren wußte. Die Titelrolle war mit Josef Tyssen (Stuttgart) nicht voll befriedigend besetzt. Im Sängerstreit zwar entzückte er durch sein leidenschaftliches Spiel, auch besitzt er sehr gute Stimmittel, doch hat er sie noch nicht völlig in seiner Gewalt und seiner Darstellung haftet zuweilen noch eine gewisse Steifheit an. Den Glanzpunkt dieser Festaufführungen bildeten die vom Generalmusikdirektor Walter (München) dirigierten „Meistersinger". Hermine Bosetti (München) war ein allerliebstes Evchen; Friedr. Weidemann (Wien), dessen volles Organ siegreich bis zum Schlusse aushielt, bot einen Sachs voll köstlichen Humors. Noch nicht erschien mir die Unterweisung des Junkers durch David so kurzweilig und ergötzlich, als es durch E. Lichtenstein geschah. G. Landauer war in seiner Glanzrolle als Beckmesser vorzüglich und Direktor Pennarinis trefflicher Walther Stolzing gewann durch des Dirigenten Intentionen manchen neuen feinen Zug. Auch alle übrigen einheimischen Mitglieder boten bei diesen Festspielen im Verein mit dem verstärkten Chor ihr Bestes.

Prof. Adolf Wildbrett

Konzerte

Barmen-Elberfeld Für die am 20. September 1914 beginnende neue Spielzeit hat Direktor Ockert-Barmen ein vielseitiges Programm ausgearbeit, das neben älteren, bewährten Werken auch verschiedene Neuheiten aufzeigt. Schon im Oktober und November soll der ganze „Ring" herausgebracht werden mit Kammersänger Adolf Löltgen, Walter Soomer, Hofopernsänger Bahling, Karl Braun-Neuyork, Theodor Lattermann-Hamburg, Frau Pönsgen-Köln als Gästen. Unter Neueinstudierungen und Neuheiten begegnen wir: Bohème, Tosca, Prophet, Samson und Delila, Rosenkavalier, Königskinder u. a. Für Webers „Freischütz" werden neue Dekorationen und Kostüme angefertigt. Neue Mittel sind vom Theaterverein zur Anschaffung von Beleuchtungs- und Projektionsapparaten bewilligt worden, mit deren Hilfe der neu eingebaute Rundhorizont ausgiebig zur Verwertung kommt und die Bühnenbilder verschönt und vervollkommt werden.

Der Künstlerbestand des Elberfelder Stadttheaters von 1913/14 her ist fast unverändert geblieben, was in Hinsicht der künstlerischen Leistungsfähigkeit freudig zu begrüßen ist. Nur wenige neue Namen sind zu verzeichnen: der lyrische

Tenor R. Stieber und F. Helgo, der seriöse Baß E Schubert, die dramatische Sängerin Gertrud Gerstorffer, die jugendlich dramatische Sängerin Bertel Leschke und Helena Hornemann, die erste Altistin Else Bengell. Die künstlerische Leitung ist in Händen des Intendanten Artur v. Gerlach. Die Spielleitung haben Robert Böttcher, Erich Hunold und Reinhold Gronert. Als erste Kapellmeister werden tätig sein: August Abbaß, Karl Gemünd, Hans Knappertsbusch; als zweite Kapellmeister: Hermann Hennrich, Richard Jaeger; als Chordirektor Walter Wiegert. Der Opernchor ist für das ganze Jahr verpflichtet und kann sich also während des Sommers schon ungestört den Aufgaben der winterlichen Spielzeit widmen. Gastspielvorstellungen sind abgeschlossen mit Kammersänger Hermann Jadlowker, Paul Knüpfer, Adolf Löltgen. Als Neuheiten und Neueinstudierungen sind in Aussicht genommen: Notre Dame von F. Schmidt, Der Arzt als Liebhaber von Wolff-Ferrari, Stella maris von A. Kaiser, Silvano von Mascagni, Ninon von Lenclos von M. Eulambio, Si j'étais roi von Adam, Fra Diavolo, Versiegelt, Barbier von Bagdad von P. Cornelius, Schmuck der Madonna, Parsifal (für die Karwoche) u. a. Die Spielzeit wird Mitte September beginnen und am 1. Mai 1915 beendigt sein.

H. Oehlerking

Graz Einen ergreifenden Abgesang fand die heurige Spielzeit mit der allerorts in flammender Kriegsbegeisterung und Kampfeslust gesungenen Volkshymne, mit unserem Bundesgesang „Die Wacht am Rhein"! Seit meinem letzten Berichte — etwa Mitte der Spielzeit — brachte das Opernorchester und der Steiermärkische Musikverein unter gediegener Leitung Kapellmeister Ludwig Seitz' Bruckners „Dritte", Nicodés „Sinfonische Variationen" und das Vorspiel zum dritten Aufzuge von Schillings Oper „Der Pfeifertag" zu plastisch durchgearbeiteter Wiedergabe. Nicht minder anerkennenswert war Direktor Dr. v. Mojsisovics' Vorführung der Gluckschen Ouverture zur „Iphigenie in Aulis", des Lisztschen „Orpheus", der Wolfschen Penthesilea-Musik und der stimmungsreichen „Gesänge" für Bariton und Orchester von Siegmund v. Hausegger. An der Spitze vorgenannter Orchesterkörper erschien auch der ehemalige Opernkapellmeister Oskar Posa, der ein bunt durcheinander gewürfeltes Programm bot. Von deutschen Meistern kamen Beethoven mit der A dur-Sinfonie und Richard Strauß mit seinem lustigen „Till Eulenspiegel" zu Worte. Ungemein rege ließ sich der Deutsche Konzertverein mit seinem tatenfrohen, jungen Dirigenten Dr. Fritz Lemberger an. Seine Haupttat, wenn auch nicht die löblichste, war die wiederholte Vorführung von Schönbergs „Kammersinfonie", die in ihrer futuristischen Form und Harmonik einiges Kopfschütteln und Heiterkeit erweckte. Auch die von Paul Pampichler (Gesang) und Dr. Poschacher (Klavier) mit großer Hingabe gebrachten Lieder Schönbergs fanden wenig Anklang. Das Freundespaar Strauß-Thuille stellte mit Kammersachen das Gleichgewicht des Abendes her.

Eine große künstlerische Tat vollbrachte der Grazer Männergesangverein mit einer im Bachschen Geiste gehaltenen Aufführung der Matthäuspassion, die einen vollen Erfolg bedeutete. Die künstlerische Leitung lag in den Händen des bewährten Chormeister Franz Weis; die Soli sangen Rosine Fortelni und Anna Rothmann von unserer Oper und die oft erprobten Hans Legat und Paul Pampichler. An der Orgel saß Chordirektor Kofler und unvergleichlich schön spielte Konzertmeister August Czerny das Violinsolo. Mit den sicher und stilvoll ausgeführten Chören bewies Sangwart Weiß neuerdings seine Tüchtigkeit.

Sehr anerkennenswert betätigten sich in kleineren Rahmen der Grazer Männerchor (volkstümliches Konzert unter Sangwart Hugo Stark bei Mitwirkung der tüchtigen Sopranistin Lotte Bunzel-Westen) und der wackere Deutsch-evangelische Gesangverein (Kirchenkonzert unter Leitung D. Ocherbauers). Eine stimmungsvolle Aufführung der ergreifenden Passionskantate „Der Tod Jesu" von Graun hatte man dem strebsamen Chordirigenten der Stadtpfarrkirche Alois Kofler zu danken, der sich auch als Konzertorgelspieler ersten Ranges oftmals verdient machte. Leider verläßt uns der Künstler, um die Direktion des Musikvereins in Bozen zu übernehmen.

Eine Reihe von anregenden musikalisch-künstlerischen Veranstaltungen ging vom Steiermärkischen Musikverein und seinen leistungstüchtigen Lehrkräften aus: die Orchester- und Kammermusikaufführungen der aufblühenden Schule (Direktor Dr. v. Mojsisovics), die genuß- und lehrreichen Orgelkonzerte Hans C. Meyers und ein Klavierabend Hugo Kroemers, eines virtuosen Spielers moderner Richtung. Musikalische Ereignisse sind stets die Kompositionsabende unseres heimischen Meisters Joseph Marx. Diesmal kamen die Neuheiten Trio-Fantasie in G moll und Pastorale für Cello und Klavier zu Gehör, vortrefflich ausgeführt vom Komponisten und von Julie Goldner (Klavier), Elisabeth Bokmayer und Konzertmeister Berla aus Wien. Wieder sprach aus den jüngsten Gaben Marxens eine erstaunliche Erfindungs- und Gestaltungskraft, und neuerdings empfand man, daß er viel zu sagen hat und es auch in höchst eigenartiger, fesselnder Weise zum Ausdruck zu bringen vermag. Den erfolgreichen Abend verschönte Frau Anna Hansa mit dem Vortrage neuer Marx-Lieder. Auch Hans v. Zois, dessen lyrische Begabung einst Liszt anerkannte, fand ehrende Beachtung. An der wirksamen Wiedergabe seiner Tonwerke beteiligten sich die hervorragenden Wiener Kräfte Nora Duesberg (Geige), Marianne Munk (Klavier) und der erstklassige Bariton Viktor Heim. Unsere besten heimischen Künstler nahmen sich hingegen der Wiener Tonmeister Kamillo Horn und Richard Stöhr an, die mit ihren Liedern und Kammermusikwerken bei uns schon längst festen Fuß gefaßt haben. Nicht unerwähnt möchte ich die im Geiste des Vereines „Heimatschutz" veranstalteten „steirischen Volksliederabende" lassen, um die sich der treue Ekkehard des Heimatliedes Viktor Zack erfolgreich mühte.

Frisches Leben brachten in unseren Konzertsaal auch die bekannten Künstler Burmester, Lalewicz, Grünfeld, Heim, Piccaver, Scholander, die Quartette Busch und der Böhmen. Ein hübscher Gedanke war es, Franz Schubert in einem Lichtbilderkonzert vorzuführen. Hierbei glänzte Flora Kalbeck mit Liedervorträgen des Meisters unter Grünfelds Begleitung. Eine tiefere völkische Bedeutung hatte das Wohltätigkeitskonzert unserer gefeierten Gäste, der Dresdner Liedertafel. Es ward zum Verbrüderungsfeste der beiden Völker, deren gegenseitige Treue zum Siege des Deutschtumes führen möge!

Julius Schuch

Leipzig Die Leipziger Solistenvereinigung für Kirchenmusik veranstaltete kürzlich in der St. Nikolaikirche zum Besten der Kriegsnotspende eine Abendmusik (sollte das Wort statt „Soirée" nicht auch für weltliche Konzerte gebraucht werden können?). Aus der Folge der Darbietungen sei hier nur hervorgehoben: Das geistliche Lied „Herr, schicke, was du willst" von E. Noeßler, das die Sopranistin Mary Himmler-Weiß in guter stimmlicher Verfassung und eindringlich vortrug, die Mendelssohnsche Arie „Doch der Herr vergißt die Seinen nicht", deren sich die Altistin Olga Pannewitz mit gutem Gelingen annahm, das Engelterzett aus dem „Elias", das mit Anna Führer als erster Sopranistin einen vortrefflichen Eindruck machte, und einige passende Stücke für Violine, darunter ein von Hans Sitt schön gearbeitetes Andante für zwei Soloviolinen, die von Lotte Sitt und P. Hungar kunstgerecht bedient wurden. Albert Müller zeigte sich in Werken von Bach und Mendelssohn und in den Begleitungen als gediegener Musiker, wobei ihm in der Nikolaikirchenorgel ein ganz hervorragendes Instrument zur Verfügung stand.

—n—

Noten am Rande

Fritz Kreisler, der bekannte hervorragende Geiger, ist in Galizien, als er einen Zug Landstürmer befehligte, unter die Hufe der Kosakenpferde geraten und am rechten Arm verwundet worden. „Wir lagen", erzählte er einem Mitarbeiter der Frankfurter Zeitung, „auf Vorposten, als plötzlich eine ganze Sotnie Kosaken über uns hinwegging. Ein Hufschlag traf mich an der Schulter, aber ich hatte noch die Kraft, einen zweiten, der über mich ging, mit dem Revolver vom Pferde zu schießen. Dann wurde ich bewußtlos. Und ich wäre wohl umgekommen, hätte nicht mein braver Bursch seinen Leutnant vermißt und wäre mutterseelenallein in die Stellung zurückgekehrt, um mich zu suchen. Er hat mich zur Truppe gebracht, wo ich verbunden und ins Lazarett geschickt wurde. Mehr als die Wunde genieren mich übrigens die Schmerzen im Bein, die von den kalten Nächten im Sumpfwasser herrühren, wo wir bis zu den Knien standen und uns nicht rühren durften. Aber trotz alledem, ich werde solche Tage der Begeisterung, der Fähigkeit Strapazen zu ertragen und des primitiven Urmenschentums nicht mehr erleben, und deshalb bin ich froh und dankbar, sie mitgemacht zu haben. Wenn mir einer vor einem halben Jahre erzählt hätte, daß ich eine Reise durch Galizien anders als im Schlafwagen machen, daß ich anders essen würde als von der besten Küche, daß ich in Sümpfen schlafen und nicht zugrunde gehen würde, den hätte ich für einen Narren gehalten. Und nun ist es gegangen; ich lebe noch; ich habe die größten, unverlöschlichsten Eindrücke empfangen, ich habe die schlichtesten, einfältigsten Leute als Helden voll stummer Seelengröße kennen gelernt und ich habe eine Verehrung für unser Volk gewonnen, die ich mir nicht hätte träumen lassen." Die Ärzte zweifeln nicht daran, daß Kreisler vollständig wiederhergestellt werden wird und seine Kunst weiter wird ausüben können.

Kreuz und Quer

Berlin. Hier in Berlin, wo vor dem Kriege der alte deutsche Nationalfehler der Ausländerei die üppigsten Blüten trieb, schlägt man gegenwärtig dermaßen ins andere Extrem um, daß sich selbst altangesessene deutsche Meister vor dem Verdachte, einer feindlichen Nation anzugehören, zu schützen müssen glauben. So sei denn auch darauf hingewiesen, daß der Berliner Komponist und Kgl. Akademiemeister Philipp Rüfer seit 1901 preußischer Staatsangehöriger und keineswegs Belgier ist. Sein Vater war ein deutscher Organist in Lüttich, und seine deutsche Erziehung erhielt er wesentlich in Aachen.
B. Sch.

Bayreuth. Die Richard-Wagner-Stipendienstiftung hat 4000 M. dem Deutschen Bühnenverein und 8000 M. der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger überwiesen für Unterstützung durch den Krieg in Not geratener Bühnensänger und -sängerinnen, Bühnen-, Chor- und Orchestermitglieder, in erster Linie solcher, die schon in Bayreuth gewirkt haben, und 1000 M. der ähnliche Zwecke erfüllenden Caritaskasse in Bayreuth gespendet.

Gießen. Ernst Challier sen., unser hochgeschätzter Mitarbeiter, ist in Gießen im 72. Lebensjahre sanft nach schwerem Leiden am 19. September entschlafen. Er war auf dem Gebiete der musikalischen Bibliographie und Statistik eine Autorität ersten Ranges.

Heidelberg. Generalmusikdirektor Wolfrum ist vom Großherzog von Baden zum Geheimen Hofrat ernannt worden.

Kristiania. Die norwegische Regierung hat dem Komponisten Christian Sinding eine Kriegszulage von 1400 Kronen gewährt, da er in diesem Jahre aller Wahrscheinlichkeit nach auf seine Haupteinnahmen, die Einnahmeanteile aus Deutschland, verzichten muß.

Leipzig. Eine Anzahl bekannter Leipziger Musiker haben sich vereinigt, um ihren durch den Krieg schwer betroffenen Kollegen beizustehen. Zu ihrer Unterstützung sollen musikalische Morgenunterhaltungen veranstaltet werden, und zwar um unnötige Kosten zu vermeiden und damit der gesamte Ertrag dem guten Zweck überwiesen werden kann, in den Räumen von Frau Schmidt-Ziegler (Kickerlingsberg 18). Die Aufführungen finden statt: 4. Oktober, 25. Oktober, 15. November, 29. November, 13. Dezember. Mitwirkende: die Damen Martha Schaarschmidt, T. Schmidt-Ziegler, Anna Eisele; die Herren Kammersänger Pinks, G. Havemann, Prof. Pembaur, Prof. J. Klengel, Otto Weinreich, Konzertmeister Wollgandt, Prof. von Bose, Carl Herrmann.

— Am 23. September ist hier im Alter von 81 Jahren Prof. Alexander Winterberger gestorben. Vor 40 Jahren zählte er (ein Schüler Liszts) zu den bedeutendsten Klavierspielern. Seine Klavierkompositionen, Lieder, besonders geistliche, und Chöre waren mehr musikalisch wertvoll als zeitgemäß; sie werden seinen Namen erhalten. Geboren in Weimar, lebte Winterberger einige Zeit in Wien, dann in Petersburg, schließlich lange Jahre in Leipzig. Eine Winterberger-Biographie schrieb O. Foerster.

— Dr. Ludwig Volkmann, Mitinhaber der Firma Breitkopf & Härtel, erster Vorsitzender der Bugra, ist vom König von Sachsen zum Geheimen Hofrat ernannt worden.

Zwickau. Das Geburtshaus Robert Schumanns wird umgebaut. Dabei soll das Medaillonbildnis des Komponisten einen besseren Platz erhalten als bisher.

Zur gefl. Beachtung!

Unsere Haupt-Geschäftsstelle (Schriftleitung und Verlag) befindet sich vom 1. Oktober ab: ☛ Königstraße Nr. 2.

Gebrüder Reinecke, Leipzig
Verlag der „Neuen Zeitschrift für Musik".



Das nächste Heft der „Neuen Zeitschrift für Musik" erscheint als Doppel-Nummer am 15. Oktober.

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke,

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 42/43

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 15. Okt. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Nationalhymnen

Fast alle Völker besitzen solche, auch wir Deutsche. Es sind feierliche Chorgesänge, die in Weihestunden ertönen und sich, indem sie alle Volksgenossen mit gleichen Gefühlen beseelen, gemeinsam an die Gottheit wenden. Sie sind also nicht etwa Kriegslieder oder Festgesänge, nicht bloße Heimatlieder oder gesungene Gebete, sondern sie stellen eine Vereinigung solcher dar, aus der alle hehren Gefühle einer Volksseele widerklingen.

Eine große Bedeutung kommt daher jeder guten Nationalhymne zu, und eine hohe Aufgabe hat ein echter völkischer Lobgesang zu erfüllen. Haben wir Deutschen einen solchen, der allen Anforderungen entspricht?

Als amtlicher Festgesang gilt bekanntlich das Chorlied „Heil dir im Siegerkranz", das zu Ende des 18. Jahrhunderts zuerst von Preußen, danach aber von den meisten deutschen Staaten als Hymne angenommen wurde; es erklingt heute bei allen offiziellen Gelegenheiten im In- und Auslande.

Das Lied wird nach der englischen Hymne „God save the king" gesungen, deren Melodie dem Engländer Henry Carey zugesprochen wird, die aber vielleicht älteren französischen Ursprunges ist. Der fünfstrophische Text von B. Schuhmacher ist als eine Umdichtung des Harriesschen Geburtstagsgedichtes an den König von Dänemark (1790) zu bezeichnen; mit dem Liede wurde 1795 erstmalig der König von Preußen begrüßt. Seine einfache kernige Weise eignet sich sehr gut zur Volkshymne, weshalb sie nicht nur in England und Amerika, sondern auch noch in andern Staaten sich fest eingebürgert hat.

Nun kennen wir ja eine Menge guter deutscher Volkslieder, die wohl als festliche Gesänge gelten können; vor allem das schwungvolle „Deutschland über alles" von Hoffmann, nach Haydns unvergänglicher Melodie; dann die herrliche „Wacht am Rhein" von Schneckenburger-Wilhelm — beide gar feurige Kampflieder! Doch wirkliche Volkshymnen kann man sie nicht heißen. Darum greifen wir immer wieder auf das „Heil dir im Siegerkranz" zurück, um so mehr, da seine undeutsche Herkunft vielen unbekannt ist. Aber müssen wir uns nicht dieses Zustandes schämen, der gerade in England wohlbekannt ist und dort viel belächelt wird!

Russen, Franzosen, Engländer, Dänen, Italiener haben ihre originalen, zum Teil sehr schönen Volkshymnen, nur wir Deutschen ermangeln einer echten solchen; und doch nennen wir stolz, auch mit gutem Rechte, die Musik unsere hohe Muse! Und wenn die Tonkunst auch eine internationale friedliche Tonsprache ist —: was gibt denn unserer Musik eines Bach, Beethoven, Wagner gerade die beste eigene Note? Ganz gewiß ihre im Grunde echtdeutsche Art!

Bodenständigkeit bleibt eben die beste Kraft eines jeden, und aus der Heimaterde quillt auch die Macht jedes Volkes hervor. Erleben wir diese Wahrheit nicht gerade in den heutigen Kriegszeiten wieder, die alles gute deutsche Wesen in uns wachrütteln und so vieles falsche Weltbürgertum entwerten!

Nein, die Zeit des allgemeinen Völkerfriedens ist noch nicht in Sicht, und unser Streben muß noch lange national gerichtet bleiben, damit die deutsche Kultur, dieses höchste Erzeugnis deutschen Wesens, weiter blühe, der ganzen Menschheit zu Nutzen. Dies gilt auch von der Kunst, vor allem von unserer Volkskunst, dieser gesunden Unterlage jeder Höhenkunst.

Eine neue Blüte der Volkspoesie, insbesondere des Kriegsliedes, scheint angebrochen: denn aus allen Kreisen dringen jetzt, zum Teil sehr wertvolle, Volkslieder hervor. Nachdem der erste Kriegsrausch vorüber ist, werden sich gewiß viele Dichter zu hymnischen Gesängen sammeln, die wieder ihre rechten Vertoner finden mögen. Sollte nicht auf diese Weise das fehlende deutsche Hohefestlied geboren werden: eine originale deutsche Volkshymne!

Man wolle mir die Anregung dazu gestatten und nachfolgendes Gedicht prüfen, das versucht, ein deutscher Lobgesang — die gebührende Huldigung vor dem Herrscher des Reiches einschließend — zu sein. Möge es viele Nachfolgen zeitigen!

Heil dir, mein Vaterland!
Dir kommt kein ander Land,
Sei's noch so schön und reich,
Auf Erden gleich.

Dienen mit Hand und Mund
Will ich dir jederstund;
Denn deutsch, das heißt fürwahr:
Treu immerdar!

Ob du im Lenze blühst,
Oder zur Ernte glühst,
Bist selbst im Winterkleid
Schön allezeit.

Mächtiger Meeresstrand,
Fruchtbares Ackerland,
Schneeige Alpenhöhn,
Wie seid ihr schön!

Und du, mein deutsches Volk,
Männer und Frauen hold,
Euch schmückt ein tief Gemüt,
Starkes Geblüt.

Froh, wenn der Friede lacht,
Ernst in des Krieges Nacht,
Fest, wenn Gefahr uns droht,
Treu in der Not!

Um unsre Fürsten all
Stehn wir, ein Eisenwall,
Flatternd die Fahne loht
Schwarz, weiß und rot.

Norden und Süden eint
Trutz gegen jeden Feind,
Brüder in Kampfesnot,
Deutsch bis zum Tod!

Laß, Gott, den Kaiserthron
Zieren manch Zollernsohn,
Lang herrsche ihr Geschlecht
Weise, gerecht!

Wenn auch die Welt zerbricht,
Deutschland, verzage nicht:
Mag manches Reich vergehn,
Du bleibst bestehn!

Dresden, am 25. September 1914.

Otto R. Hübner



Gedichte

Den Heuchlern

„Herr, ich danke dir,
Daß ich nicht bin wie jene."
Anders als Germaniens Stamm
Sind geartet Albions Söhne.

Selbstlos, und den Frieden liebend,
Wollen unser Bestes sie.
Wollen klein bekommen uns,
Unter Großbritanniens Zepter.

Mit den Russen, den Franzosen,
Schließen sie den Freundschaftsbund.
Öffnen, unter frommen Sprüchen,
Weit der Kriegeshölle Schlund.

O ihr Heuchler, o ihr Krämer,
Gottes Hand wird euch zerschmettern.
Und erfüllen wird sein Spruch
Sich an euch, ihr lieben Vettern!

Fürchterlich soll einst die Stunde
Der Abrechnung mit euch werden.
Merket wohl: Wie jede Schuld,
Rächt auch **Eure** sich auf Erden!

9. September 1914. Emanuel v. Mussa
(aus dem Soldatenbüchlein)

Jagdlied

Hussa, Deutschland, auf zur Jagd!
Pürschen heißt's und jagen.
Zwar nicht lauter Edelwild
Gibt's in diesen Tagen.

Franzen, Russen, Turkos gar,
Und dazu der liebe Sohn
Von der Themse fernem Strande,
Mister John aus Albion.

Bei den Russen kriegt ihr Schinken,
Bärenschinken, zart und fein.
Anders sprechen Englands Kisten
Auf ein deutsch Gemüte ein.

Drin gibt's Jams und Marmelade,
Auch den roten Himbeersaft.
Das, und Biskuit, ist das Wahre,
Das gibt den Soldaten **Kraft!!**

Jetzt, ihr Braven, auf zur Jagd!
Joffre fangt, und dann den French.
Lange Beine tun es nicht,
Mut muß haben hier der Mensch!

10. September 1914. Emanuel v. Mussa
(aus dem Soldatenbüchlein)

Englisches Kriegslied

(Die englischen Offiziere haben ihre Tennisgeräte auf den Kriegsschauplatz mitgenommen.)

Legt in den Koffer mir die Tennisbälle,
Den allerbesten Schläger bringt herbei;
Auch einen Football schafft sogleich zur Stelle,
Damit zum Kampf ich gut gerüstet sei!

Jam packt mir ein in ungeheuren Mengen
Und Roastbeef, für die Dauer konserviert;
Es soll mich keiner schnell vom Frühstück drängen,
Wenn auch da draußen allerhand passiert.

Vergeßt den Smoking nicht und weiße Hemden,
Daß ich zum Dinner geh', wie sich's gehört;
Sie sollen's merken, diese rohen Fremden,
Daß auch kein Weltkrieg Englands Sitten stört.

Und einen großen Schirm legt noch daneben,
Der meinem Blick hinauf die Aussicht deckt;
Ich seh nicht gerne Zeppeline schweben
Mit dem verwünschten Bombenknalleffekt.

Hört ihr dann öfter was von bösen Schlägen,
Die wir bekommen, ist das Lug und Trug.
Die galten den französischen Kollegen;
Die Firma scheint nicht gut fundiert genug.

Ihr kennt ja unsern Grundsatz, der geheiligt;
Der wird auch diesmal unsere Richtschnur sein:
„Am Nutzen sind wir jederzeit beteiligt;
Den Schaden trägt der Partner ganz allein!"

Mag er den schmählichsten Bankrott erleben,
Wenn er das Kriegsgeschäft so schlecht verstand;
Wir boten ihm zum Nehmen, nicht zum Geben
Vom ganzen Herzen unsere Bruderhand.

Drum seid getrost! Noch eh' der Zahltag over,
Wird unser Koffer wieder eingepackt.
Ein Schritt nur führt ja von Calais nach Dover;
Wir kehren heim und lösen den Kontrakt.

Und kämpfen lieber dann nur theoretisch
Und hüten unser teures Kapital.
Ein schlechtes Business ist niemals ethisch,
Und England tut nichts wider die Moral!

G. Herzog (im Pester Lloyd)

Für uns!

Bei einer Schulfeier für den im Osten gefallenen Lehrer eines Charlottenburger Gymnasiums wurde das folgende Gedicht, das einen Obertertianer Reinhold S. zum Verfasser hat, vorgetragen:

Fern, ferne im Osten, da gähnt ein Grab;
Da senkt man zu tausend die Toten hinab
Für uns!

Im Westen da ragt manch Kreuz schlicht und klein,
Da liegen sie stumm in langen Reih'n
Für uns!

Und wo im Winde rauschet das Meer,
Da gaben sie freudig ihr Leben her
Für uns!

Sie opferten Zukunft und Jugendglück,
Sie kehren nie wieder zur Heimat zurück
Für uns!

Sie gaben ihr alles, ihr Leben, ihr Blut,
Sie gaben es hin mit heiligem Mut
Für uns!

Und wir? Wir können nur weinen und beten
Für sie, die da liegen bleich, blutig, zertreten
Für uns!

Denn es gibt kein Wort, für das Opfer zu danken.
Und es gibt keinen Dank für sie, die da sanken
Für uns!

Das war bei Metz

Das war bei Metz der große Schlag,
Dem Franzmann wurde bang und zag.
Die deutschen Kugeln trafen gut,
Ihm sank der Arm, ihm sank der Mut.
Und bei dem deutschen Kanonentosen
Fiel ihm sein Herz in die roten Hosen.

Das war bei Metz die lange Schlacht,
Die Jungen haben's brav gemacht!
Franzmännchen paff! Franzmännchen piff!
Ei, wie das rannte, wie das kniff!
Und immer deutsches Kanonengetos —
Retirez, Retirez, schrie der Herr Franzos.

Das war bei Metz die schnelle Hetz,
Da liefen viele uns ins Netz,
Da fegte der eiserne Besen
Sie jammernd durch die Vogesen.
Der Rupprecht hat's mit den Jungen los:
Retirez, Retirez, schrie der Herr Franzos.

Kgl. Bayr. Staatszeitung — Georg Kaiser

Abrechnung

Wo man hingreift, wo man hinschaut,
Nichts als Lüge und Betrug.
Teufel auch, nun hätten wir
Von der Sorte grad' genug!

Vor neun Jahren planten schon
Unsre Feinde diesen Krieg.
Deutschland überfallen wollten
Und zertrümmern wollten sie.

Es heißt: Wer einmal mich betrogen,
Dem verzeih's der liebe Gott.
Ist es nochmals mir geschehen,
Dann verzeihe **mir** es Gott.

Auch unser Langmut und Vertrauen
Erfuhren einen harten Stoß.
Zur rechten Zeit zieht Deutschland jetzt
Das Schlachtschwert blank, nun geht es los!

Entscheidend soll der Feldzug sein,
Daß Deutschland lange Ruhe finde.
Nicht früher aber ruhe es,
Bis alles pünktlich ist bezahlt:
Die Demütigung gesühnt,
Die man seit Jahren zugefügt
Den nachsichtig-geduld'gen Deutschen.
— — — — — — — — — — — — — —
Dann sollen Ruh' und Frieden herrschen.
— — — — — — — — — — — — — —
Aus der grausig-blut'gen Saat
Sprieße dann des Friedens Blume,
Glanzvoll leucht' der Helden Tat!

22. September 1914. — Emanuel v. Mussa
(aus dem Soldatenbüchlein)

Reservistenlied 1914[1]

Der gleiche Rock, das gleiche Recht,
Und Rottennachbarn Herr und Knecht,
Derselbe Lohn, dasselbe Brot,
Dasselbe Bett in Schlaf und Tod,
Einer wie der andere.

Die Ernte steht auf hohem Halm,
Wir knien bald im Pulverqualm;
Reserve jung, frisch auf zum Sprung,
Hurra marsch marsch, zur Wanderung,
Einer wie der andere.

Es klingt die Sense durch das Korn,
Wo mäht sie, hinten oder vorn?
Kehr dich nicht dran, Reservemann,
Wie's Gott gefällt, so kommt man dran,
Einer oder der andre.

So geht's voran in Reih und Glied,
So singen wir das Wanderlied.
Nun tut das Best' und packt sie fest.
Wer weiß, bald kehr'n wir heim zum Nest,
Einer wie der andre. — O. Crusius



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Der Patriotismus, der in diesen Wochen so Großes geleistet hat, droht in jenen Chauvinismus umzuschlagen, über den wir einst so höhnten, als er in Paris seine Blüten trieb und dort Richard Wagners Werke unmöglich machte. Allenorts schreit man nach „nur deutschen Programmen", und in Berliner Konzerten sind bereits alte französische Klassiker ausgezischt worden. Wohin soll das führen? Zu einer Art chinesischer Mauer, die alle Kultur innerhalb ihrer Grenzen zur Mumie erstarren läßt! Warum diese Übertreibung einer so herrlichen Tugend gerade in der Kunst, wo doch in den Schulen Shakespeare und Molière weitergelesen und gelernt werden? Und nun gerade in unserer Kunst, die mit der Malerei und Bildhauerei den internationalen Zug gemeinsam hat, deren Werke nicht erst wie die der Dichtkunst übersetzt zu werden brauchen, sondern jeder sonst noch so heterogenen Kulturnation unmittelbar in den Originalen verständlich sind! Wir, das gepriesene Volk der Denker, haben hier vor allen die Pflicht ruhiger, kraftvoller Besonnenheit und dürfen unsern heiligen Patriotismus nicht zum Spott herausfordernden Zerrbilde werden lassen. „In Laster wandelt sich selbst Tugend, falsch geübt", sagt der Dramatiker, den wir sonst den großen Briten nannten, und den ich auch jetzt noch zu zitieren wage, wo sich unsere Vettern da drüben als so ziemlich die verworfenste Nation entpuppt haben, die auf dem weiten Erdenrund lebt.

[1]) Die Komposition erschien bei Breitkopf & Härtel.

Ein anderes wie mit den Werken der Kunst ist's ja nun freilich mit den Personen. Und da haben wir gerade in Berlin über eine Ausländerei zu klagen, die uns seit Jahrzehnten nicht nur ideell geärgert, sondern auch wirtschaftlich schwer geschädigt hat. Die deutschen Musiker sind so zahlreich und leistungsfähig, daß sie den heimischen Bedarf an Ausübung und Unterricht unserer Kunst so reichlich decken können, daß danach noch ungezählte tüchtige Überzählige bleiben, die keinen Platz mehr finden. Gleichwohl wimmelt es in Berlin von spielenden, singenden und unterrichtenden Ausländern aller Kulturnationen, die in ihren unterschiedlichen Vaterländern nichts machen und verdienen können, uns aber, dank des Zaubers, den das ausländische Wesen jederzeit auf den deutschen Michel ausgeübt hat, das Brot wegnehmen und Stellen und Stunden, trotz häufig mehr als zweifelhafter Leistungsfähigkeit, in einer Weise an den Hals geworfen kriegen, die wahrlich nicht mehr schön ist. Das schlimmste Beispiel liefert hier die Kgl. Hochschule für Musik. Dort ist zunächst das Lehrerkollegium in einer Weise mit Ausländern durchsetzt, die bei Unbefangenen den Glauben erwecken muß, daß es für solche bevorzugten Stellen keine würdigen Kräfte in Preußen und weiterhin im Reiche gäbe, infolgedessen die Regierung wohl oder übel im Auslande, Rußland nicht ausgenommen, Umschau halten müßte. Die Lehrer sind zwar Staatsbeamte, aber gleichwohl nicht immer naturalisiert. Was dabei für Curiosa herauskommen können, zeigt sich jetzt so recht in der Kriegszeit, wo solche königlichen Staatsbeamten zugleich Feinde des sie ernährenden und auszeichnenden Staates sind. Mußte sich doch auf diese Weise unser als Künstler wie Mensch gleich wohlgeschätzter Marteau, der Lehramtsnachfolger Joachims, als preußischer Staatsbeamter in deutsche Kriegsgefangenschaft begeben, weil er Franzose und französischer Armeeoffizier ist! Darf man einer Regierung, die dergleichen zuläßt, nicht zurufen: Michel, wach' auf? Und bezüglich der Schüler der genannten Staatsanstalt war schon zu Joachims Zeiten weit verbreitetes Ärgernis über die Bevorzugung der Söhne und Töchter Albions, die ja bekanntlich so hochbegabte Musikintelligenzen darstellen; in der gegenwärtigen, keineswegs nach oben führenden Route des Institutes scheinen dagegen die Russen einen besondern Stein im Brette zu haben. Da nun aber die gute Einrichtung getroffen ist, daß nur eine fest begrenzte Zahl von Studierenden vorhanden sein darf, so sollten die verhältnismäßig wenigen Plätze zunächst, infolge des Charakters der Anstalt als preußisches Staatsinstitut, an Preußen und dann an Reichsdeutsche vergeben werden, Ausländer aber nur insoweit Aufnahme finden, als jene Platz übrig lassen. Oder man nehme besser grundsätzlich keine Ausländer auf, wie es am Pariser Conservatoire als einem Nationalinstitute Frankreichs schon seit über hundert Jahren Bestimmung ist. Von Staats wegen erhaltene Anstalten sollten niemals Fremden zugänglich sein. Diese haben in Berlin anderweit genug Gelegenheit zu einer guten musikalischen Ausbildung. Die Preußen und in zweiter Linie wir Deutschen verlangen mit Recht, daß alle unsere Söhne und Töchter auf der Kgl. Hochschule Aufnahme finden, soweit sie den Bedingungen genügen und Platz vorhanden ist, daß sie aber nicht zugunsten von Ausländern zurückgewiesen werden, die vielleicht noch ein bischen Talent mehr haben oder — vortäuschen, worüber nach einer flüchtigen Prüfung sicher zu entscheiden bekanntlich eine mehr als fragwürdige Sache ist. Daß nun jene Ausländer etwas mehr Schulgeld als die Inländer bezahlen, ist bei einer Anstalt, die den Staat sowieso alljährlich einen festen Zuschuß kostet, nebensächlich. Nun soll ja ein Erlaß des Kultusministers unterwegs oder auch vielleicht schon heraus sein, daß alle nicht naturalisierten Lehrer der Anstalt aus ihren Ämtern auszuscheiden hätten, aber schon wird von anderer Seite dagegen beschwichtigt, daß davon nur die den kriegsfeindlichen Nationen angehörenden betroffen würden. Letztere Lesart wäre dann also eine halblahme Maßregel, die nach dem Friedensschlusse wieder alles im alten Schlendergleise und den deutschen Michel, der gegenwärtig als echter Siegfried dasteht, wieder mit der berühmten Schlafmütze zeigen würde. Diese muß aber für immer und allerwärts weg, auch im kleinsten Winkel, wenn wir Deutschen endlich das werden wollen, was in uns steckt.

Berliner „Oper" (Draber) und „Konzerte" (Schrader) mußten fürs nächste Heft zurückgestellt werden.



An die Kulturwelt

Die unterzeichneten Vertreter deutscher Wissenschaft und Kunst erheben nachstehenden Protest gegen den Lügenfeldzug unserer Feinde:

Wir als Vertreter deutscher Wissenschaft und Kunst erheben vor der gesamten Kulturwelt Protest gegen die Lügen und Verleumdungen, mit denen unsere Feinde Deutschlands reine Sache in dem ihm aufgezwungenen schweren Daseinskampfe zu beschmutzen trachten. Der eherne Mund der Ereignisse hat die Ausstreuung erdichteter deutscher Niederlagen widerlegt. Um so eifriger arbeitet man jetzt mit Entstellungen und Verdächtigungen. Gegen sie erheben wir laut unsere Stimme. Sie soll die Verkünderin der Wahrheit sein.

Es ist nicht wahr, daß Deutschland diesen Krieg verschuldet hat. Weder das Volk hat ihn gewollt noch die Regierung noch der Kaiser. Von deutscher Seite ist das Äußerste geschehen, ihn abzuwenden. Dafür liegen der Welt die urkundlichen Beweise vor. Oft genug hat Wilhelm II. in den 26 Jahren seiner Regierung sich als Schirmherr des Weltfriedens erwiesen; oft genug haben selbst unsere Gegner dies anerkannt. Ja, dieser nämliche Kaiser, den sie jetzt einen Attila zu nennen wagen, ist jahrzehntelang wegen seiner unerschütterlichen Friedensliebe von ihnen verspottet worden. Erst als eine schon lange an den Grenzen lauernde Übermacht von drei Seiten über unser Volk herfiel, hat es sich erhoben wie ein Mann.
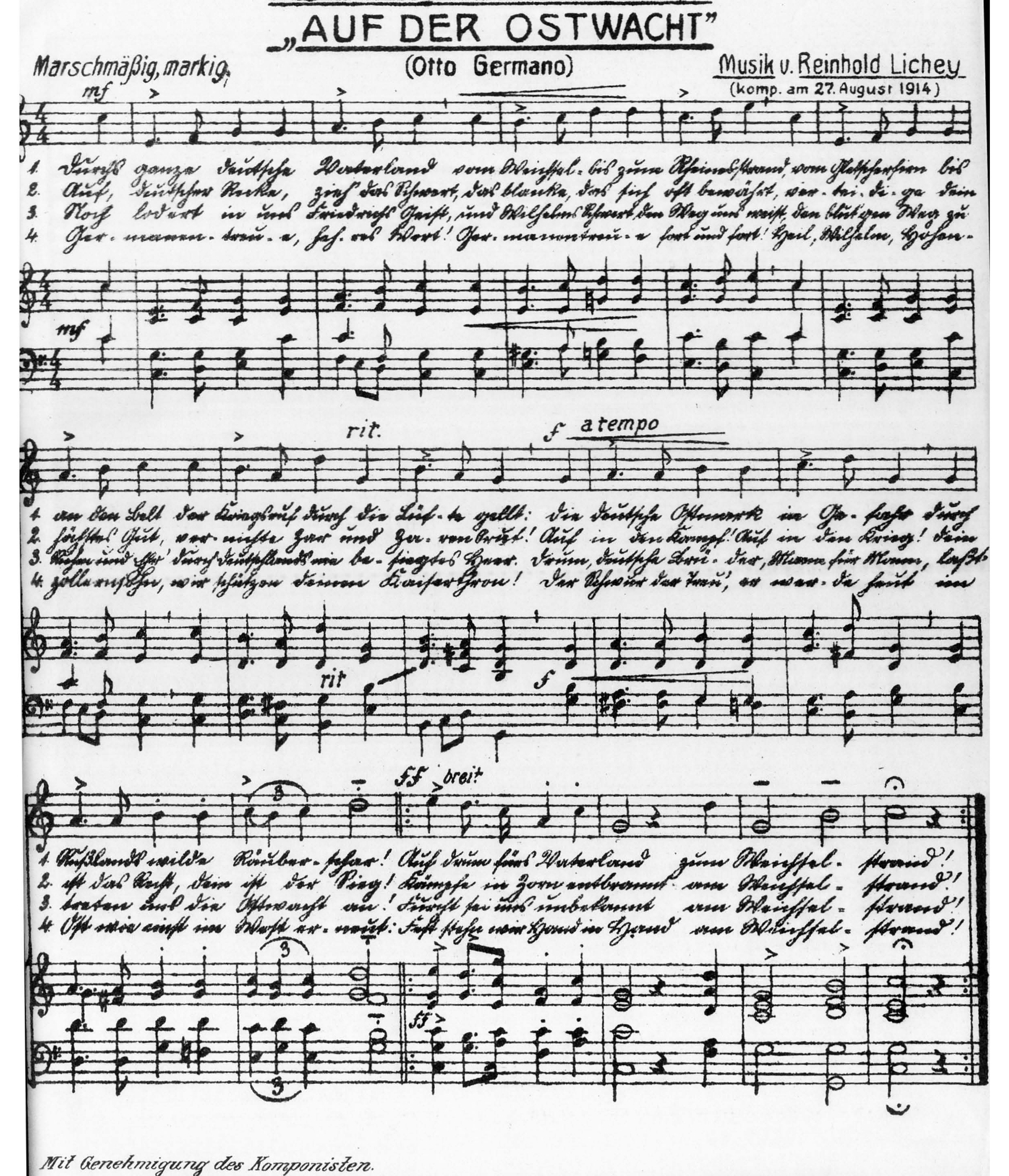
Es ist nicht wahr, daß wir freventlich die Neutralität Belgiens verletzt haben. Nachweislich waren Frankreich und England zu ihrer Verletzung entschlossen. Nachweislich war Belgien damit einverstanden. Selbstvernichtung wäre es gewesen, ihnen nicht zuvorzukommen.

Es ist nicht wahr, daß eines einzigen belgischen Bürgers Leben und Eigentum von unseren Soldaten angetastet worden ist, ohne daß die bitterste Notwehr es gebot. Denn wieder und immer wieder, allen Mahnungen zum Trotz, hat die Bevölkerung sie aus dem Hinterhalt beschossen, Verwundete verstümmelt, Ärzte bei der Ausübung ihres Samariterwerkes ermordet. Man kann nicht niederträchtiger fälschen, als wenn man die Verbrechen dieser Meuchelmörder verschweigt, um die gerechte Strafe, die sie erlitten haben, den Deutschen zum Verbrechen zu machen.

Es ist nicht wahr, daß unsere Truppen brutal gegen Löwen gewütet haben. An einer rasenden Einwohnerschaft, die sie im Quartier heimtückisch überfiel, haben sie durch Beschießung eines Teils der Stadt schweren Herzens Vergeltung üben müssen. Der größte Teil von Löwen ist erhalten geblieben. Das berühmte Rathaus steht gänzlich unversehrt. Mit Selbstaufopferung haben unsere Soldaten es vor den Flammen bewahrt. — Sollten in diesem furchtbaren Kriege Kunstwerke zerstört worden sein oder noch zerstört werden, so würde jeder Deutsche es beklagen. Aber so wenig wir uns in der Liebe zur Kunst von irgend jemand übertreffen lassen, so entschieden lehnen wir es ab, die Erhaltung eines Kunstwerkes mit einer deutschen Niederlage zu erkaufen.

Es ist nicht wahr, daß unsere Kriegführung die Gesetze des Völkerrechts mißachtet. Sie kennt keine zuchtlose Grausamkeit. Im Osten aber tränkt das Blut der von russischen Horden hingeschlachteten Frauen und Kinder die Erde, und im Westen zerreißen Dumdumgeschosse unseren Kriegern die Brust. Sich als Verteidiger europäischer Zivilisation zu gebärden, haben die am wenigsten das Recht, die sich mit Russen und Serben verbünden und der Welt das schmachvolle Schauspiel bieten, Mongolen und Neger auf die weiße Rasse zu hetzen.

Nationallied:



Mit Genehmigung des Komponisten.

Es ist nicht wahr, daß der Kampf gegen unseren sogenannten Militarismus kein Kampf gegen unsere Kultur ist, wie unsere Feinde heuchlerisch vorgeben. Ohne den deutschen Militarismus wäre die deutsche Kultur längst vom Erdboden getilgt. Zu ihrem Schutze ist er aus ihr hervorgegangen in einem Lande, das jahrhundertelang von Raubzügen heimgesucht wurde wie kein zweites. Deutsches Heer und deutsches Volk sind eins. Dieses Bewußtsein verbrüdert heute 70 Millionen Deutsche ohne Unterschied der Bildung, des Standes und der Partei.

Wir können die vergifteten Waffen der Lüge unseren Feinden nicht entwinden. Wir können nur in alle Welt hinausrufen, daß sie falsches Zeugnis ablegen wider uns. Euch, die Ihr uns kennt, die Ihr bisher gemeinsam mit uns den höchsten Besitz der Menschheit gehütet habt, Euch rufen wir zu:

Glaubt uns! Glaubt, daß wir diesen Kampf zu Ende kämpfen werden als ein Kulturvolk, dem das Vermächtnis eines Goethe, eines Beethoven, eines Kant ebenso heilig ist wie sein Herd und seine Scholle.

Dafür stehen wir Euch ein mit unserem Namen und mit unserer Ehre!

Adolf v. Baeyer (München). Prof. Peter Behrens (Berlin). Emil v. Behring (Marburg). Wilhelm v. Bode (Berlin). Alois Brandl (Berlin). Lujo Brentano (München). Prof. Justus Brinkmann (Hamburg). Johannes Conrad (Halle). Franz v. Defregger (München). Richard Dehmel (Hamburg). Adolf Deißmann (Berlin). Prof. Wilhelm Dörpfeld (Berlin). Friedrich v. Duhn (Heidelberg). Prof. Paul Ehrlich (Frankfurt a. M.). Albert Ehrhard (Straßburg). Karl Engler (Karlsruhe). Gerhard Esser (Bonn). Rudolf Eucken (Jena). Herbert Eulenburg (Kaiserswert). Heinrich Finke (Freiburg). Emil Fischer (Berlin). Wilhelm Foerster (Berlin). Ludwig Fulda (Berlin). Eduard v. Gebhardt (Düsseldorf). J. J. de Groot (Berlin). Fritz Haber (Berlin). Ernst Haeckel (Jena). Max Halbe (München). Prof. Adolf v. Harnack (Berlin). Gerhart Hauptmann (Agnetendorf). Karl Hauptmann (Schreiberhau). Gustav Hellmann (Berlin). Wilhelm Herrmann (Marburg). Andreas Heusler (Berlin). Adolf v. Hildebrand (München). Ludwig Hoffmann (Berlin). Engelbert Humperdinck (Berlin). Leopold Graf Kalckreuth (Eddelsen). Arthur Kampf (Berlin). Fritz Aug. v. Kaulbach (München). Theodor Kipp (Berlin). Felix Klein (Göttingen). Max Klinger (Leipzig). Alois Knoepfler (München). Anton Koch (Tübingen). Paul Laband (Straßburg). Karl Lamprecht (Leipzig). Philipp Lenard (Heidelberg). Maximilian Lenz (Hamburg). Max Liebermann (Berlin). Franz v. Liszt (Berlin). Ludwig Manzel (Berlin). Josef Mausbach (Münster). Georg v. Mayr (München). Sebastian Merkle (Würzburg). Eduard Meyer (Berlin). Heinrich Morf (Berlin). Friedrich Naumann (Berlin). Albert Neißer (Breslau). Walter Nernst (Berlin). Wilhelm Ostwald (Leipzig). Bruno Paul (Berlin). Max Planck (Berlin). Albert Plehn (Berlin). Georg Reicke (Berlin). Prof. Max Reinhardt (Berlin). Alois Riehl (Berlin). Karl Robert (Halle). Wilhelm Röntgen (München). Max Rubner (Berlin). Fritz Schaper (Berlin). Adolf v. Schlatter (Tübingen). August Schmidlin (Münster). Gustav v. Schmoller (Berlin). Reinhold Seeberg (Berlin). Martin Spahn (Straßburg). Franz v. Stuck (München). Hermann Sudermann (Berlin). Hans Thoma (Karlsruhe). Wilhelm Trübner (Karlsruhe). Karl Vollmöller (Stuttgart). Richard Voß (Berchtesgaden). Karl Voßler (München). Siegfried Wagner (Bayreuth). Wilhelm Waldeyer (Berlin). August v. Wassermann (Berlin). Felix v. Weingartner. Theodor Wiegand (Berlin). Wilhelm Wien (Würzburg). Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff (Berlin). Richard Willstätter (Berlin). Wilhelm Windelband (Heidelberg). Wilhelm Wundt (Leipzig).



Patriotisches Festkonzert in Wien

Am 3. Oktober, als dem Vorabend von unseres Kaisers Namensfest, fand im neuen großen Konzerthaussaal ein vom Kriegsfürsorgeamt des k. und k. Kriegsministeriums zugunsten der Soldaten im Felde und der Witwen und Waisen der Gefallenen veranstaltetes Konzert statt, das gleich nach Ankündigung — schon vor ungefähr 4 Wochen — bis aufs letzte Plätzchen ausverkauft wurde. Nur erstklassige Kräfte: das philharmonische Orchester, der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, der Wiener Männergesangverein, von Solisten Frau Lilli Lehmann und der erste Bassist unserer Hofoper, Rich. Mayr, sowie Hoforganist Prof. Rudolf Dittrich hatten sich in den Dienst der edlen Sache gestellt. Die Vortragsordnung war natürlich zunächst den großen Zeitverhältnissen angepaßt: ein sinniger, auf selbe bezugnehmender Prolog der Gräfin Mathilde Stubenberg, in markigster Weise von Hofschauspieler Alfred Gerasch gesprochen, eröffnete, worauf Prof. Dittrich auf der Orgel über das Kaiserlied „Gott erhalte“ phantasierte, hierbei ebensoviel kontrapunktisches Geschick als feinste Registrierungskunst bekundend und namentlich mit der „Vox humana“ die überraschendste Wirkung hervorbringend. Es folgte, prachtvoll von den Philharmonikern gespielt, Webers Jubelouverture, welche wohl hauptsächlich wegen der Apotheose des „Heil dir im Siegerkranz“ am Schlusse gewählt worden war, bei deren Eintritt sich dann auch — in wahren Jubel ausbrechend — das gesamte Publikum von seinen Sitzen erhob: der unmittelbarste, natürlichste und dadurch ergreifendste Ausdruck der in Wien herrschenden allgemeinen Stimmung bezüglich der unverbrüchlichen, engsten Zusammengehörigkeit der beiden wider eine Welt von Feinden heldenmütig kämpfenden großen Kaiserreiche. Nochmals bekam man dann die feierliche alte Weise gesungen zu hören, und zwar in großer Steigerung zuerst von den Männer-, dann Frauenstimmen, zuletzt vom vollen Chor vorgetragen und mit der bedeutsamen Textänderung: Heil dir im Siegerkranz, Herrscher des Vaterlands, heil Kaiser dir! Natürlich löste sie, wie auch das nunmehr in gleicher Verteilung der Chorstimmen gesungene „Gott erhalte“ und ein ungarischer Nationalhymnus (dieser aber nur vom Orchester gespielt), denselben begeisterten Jubel aus und wurden alle diese politisch-patriotischen Festnummern stehend angehört.

Im Mittelpunkt der Vortragsordnung stand Beethovens Eroica, deren hehre Klänge wohl nie aus würdigerem Anlaß vernommen wurden und auch nie schöner, kongenialer gespielt worden sein mögen als diesmal von unsern Philharmonikern. Möge in dem jetzt tobenden furchtbaren Weltkrieg auf die erschütternde „Trauerweihe“ an den Gräbern der Gefallenen auch ein so göttlicher, idealer Friede folgen, wie beides Beethoven in seiner unsterblichen Heldensinfonie zum Ausdruck bringt.

Außerordentlichen Erfolg erzielte an diesem Abend das vorerwähnte Sängerpaar. Frau Lehmann, deren Stimme wahrhaft verjüngt klang, brachte zuerst die gewaltige Opernarie aus Webers „Oberon“ mit hochdramatischer Größe, um weiterhin die zwei Klärchenlieder aus Beethoven-Goethes „Egmont“ — besonders „Freudvoll und leidvoll“ uns geradezu entzückend ins Herz zu singen. Man hätte dieses Kabinettstück vornehmster und zugleich innigst beseelter Kunst wohl am liebsten nochmals gehört, welchem Verlangen aber Frau Lehmann nicht nachgab. Unbeschreiblich war die Begeisterung, welche Richard Mayr durch seinen mächtigen Baß und die lapidare Art des Vortrages mit der „Wacht am Rhein“ erzielte. Er schoß mit diesem Musikstück eigentlich den Vogel ab und mußte den von ihm gebrachten zwei ersten Strophen des volkstümlichsten aller deutschen Kriegslieder sofort noch eine dritte zugeben, wobei das Publikum fast außer Rand und Band geriet.

Unmittelbar vorher hatte er auch schon Löwes geistreich humoristische Ballade „Prinz Eugen“ zu stürmisch beifälliger Geltung gebracht, eine sinnige Einleitung zu der noch weiter auf der Vortragsordnung stehenden Originalfassung des schneidigen altösterreichischen Soldatenliedes, nach der ersten Aufzeichnung von 1721 für Chor und Orchester bearbeitet von Ed. Kremser — und zwar mit den historischen Pfeifenklängen jener Zeit und zugleich die Kanonenschläge drastisch wiedergebend nach dem Vorbild von Beethovens Schlacht bei Vittoria. Diese Glanznummer, vom jetzigen Chormeister des Wiener Männergesangvereins V. Keldorfer dirigiert, mußte wiederholt werden.

Den imposanten, erhebenden Schluß des unvergeßlichen Abends bildete R. Wagners Kaisermarsch, von F. Löwe dirigiert, der auch bei der Jubelouvertüre, der Opernarie, den Klärchenliedern, der „Wacht am Rhein“ und dem ungarischen Hymnus an der Spitze des Orchesters stand, während die Interpretation

der Eroica Hofopernkapellmeister Schalk zufiel, der weiterhin auch die österreichische Volkshymne dirigierte, wogegen die reichsdeutsche „Heil dir im Siegerkranz" dem Hofkapellmeister Luze anvertraut war. Alle vier trefflichen Dirigenten wetteiferten mit den Ausführenden an ernstem, hingebendem Feuer, so daß allein schon die Klangwirkung der mit Orchester gebrachten patriotischen Chöre eine unübertreffliche war, diesmal auch die anfangs als so problematisch befundene Akustik des großen Konzerthaus-Saales in weit günstigerem Lichte erscheinen lassend. Daß das Konzert ausverkauft war, haben wir schon erwähnt. In der Hofloge hatte die Thronfolgersgattin neben sechs anderen Erzherzoginnen und vier Erzherzögen Platz genommen. Unter den zahllosen übrigen Notabilitäten seien nur noch unser Minister des Äußern Graf Berchtold sowie der deutsche Botschafter v. Tschirschky mit Gemahlin erwähnt.

Prof. Dr. Th. Helm

Rundschau

Konzerte

Leipzig Von den mehrfachen Wiederholungen des Wohltätigkeitskonzertes, das der Leipziger Männerchor in der Alberthalle gab, konnte ich die zweite hören. Es muß zugestanden werden: Man brauchte über die Darbietungen nicht auch den Mantel der Milde zu decken, sie waren allenthalben als wohlgelungen anzusprechen. Obgleich der Chor durch den Krieg ziemlich gelichtet erschien, sang er, vom Kgl. Musikdirektor Wohlgemuth straff zusammengehalten und angefeuert, seine Lieder, die weniger auf Schwierigkeit hin als der Gelegenheit angepaßt gewählt waren, wohlklingend und frisch: Schenkendorfs Reiterlied, Deutsches Matrosenlied von Th. Scharf, Deutschland sei wach! und Bismarck (einstimmiger Männerchor mit Begleitung) von G. Wohlgemuth und die von Kremser bearbeiteten altniederländischen Volkslieder. In einer Anzahl von Einzelgesängen zeigte sich Kammersänger Alfred Kase von seinen besten Seiten, nämlich, um es kurz zu sagen, hervorragend bei Stimmung und Stimme. Außer dem markigen Fridericus Rex von Löwe hatte er eine Reihe neuerer Gesänge gewählt: das schnell bekannt gewordene Pinkssche „Sturmlied" (Gebr. Reinecke, Leipzig), das trotz seiner melodisch volkstümlichen Haltung durch seine bekannten Weisen, vornehm einführenden Zwischenspiele und durch seine knappe Ausdrucksweise Anspruch auf künstlerischen Wert hat, das nach Hauptmannschen Worten kräftig und wirksam gesetzte Deutsche Reiterlied des gleichfalls einheimischen H. L. Kormann, das rhythmische Reservistenlied (Breitkopf & Härtel) von O. Crusius und zwei leicht eingängliche Stücke Die Landwehr kommt! und Frisch drauf los „von deutschen Sangesbrüdern" (die letzten drei nach Vorschrift von der Zuhörerschaft, die sich auch an andern vaterländischen Weisen beteiligte, mitgesungen). Die Ansprache hatte Pfarrer Rudolf Mühlhausen übernommen, der sich seiner Aufgabe in packender Weise erledigte. Am wohlklingenden Irmler-Flügel und an der Orgel zwei hierorts Wohlbewährte: die Herren R. Funger und M. Fest.

Dr. Max Unger

Noten am Rande

Der Reichskanzler für die Musiker. Die durch den Kriegsausbruch an sich schon in eine schwere Notlage geratenen Musiker hatten noch besonders darunter zu leiden, daß die geringe Erwerbsmöglichkeit ihnen vielfach durch im Nebenberuf musizierende Beamtenkapellen genommen wurde, die natürlich billiger arbeiten konnten, zumal für sie der Konzertveranstalter keine Versicherungsbeiträge leisten brauchte. Der Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes hat sich in wiederholten Eingaben an den Reichskanzler mit der Bitte gewandt, er möge mit Rücksicht auf die Notlage der Musiker das gewerbliche Musizieren der Beamten verbieten. Darauf ist jetzt vom Reichsamt des Innern folgende von den Musikern freudig begrüßte Antwort eingegangen: „Auf die an den Herrn Reichskanzler gerichtete Eingabe vom 22. August und das Telegramm vom 31. August: Im Hinblick auf die in den Kreisen der Berufsmusiker zurzeit herrschende Arbeitslosigkeit und ihre sich daraus ergebende schwierige wirtschaftliche Lage habe ich den Beamten des Reichsamts des Innern und der dem Reichsamt des Innern unterstellten Behörden untersagt, während der Dauer des Krieges gegen Entgelt oder Vergütung irgendwelcher Art zu musizieren. In derselben Angelegenheit bin ich ferner mit den Herren Chefs der übrigen obersten Reichsbehörden sowie mit den hauptsächlich beteiligten Königlich Preußischen Herren Ministern und dem Kgl. Staatsministerium in Verbindung getreten. Daraufhin ist dort ein gleiches Verbot erlassen worden, bezw. wird voraussichtlich ein solches erlassen werden. I. A.: Lewald".

Der Takt der Kolonnen. Wer Sinn und Auge dafür hat, dem fällt sofort auf, wie verschieden die Art des Marsches bei den verschiedenen Heeren ist, wie verschieden der Takt der Kolonnen. Den Österreichern ist ein eigentümlicher, elastischer Schritt eigen. Ihre Massen bewegen sich in einer Art wiegenden Tempos vorwärts, und es gehört offenbar zum österreichischen Reglement, beim Vorwärtsschreiten die Füße weiter auseinander zu setzen als nach dem preußischen. Dieses Wiegen in der Kolonne sieht gut aus, dagegen macht der Marsch der deutschen und russischen Truppen einen wuchtigen Eindruck. Zappelig wirkt die französische Kolonne, ihr Marsch verhält sich zu dem des preußischen Militärs wie kurze, unruhige Wellen zu einer langen Dünung. Daß in dem Taktschritt jeder Kolonne eine gewaltige Kraft liegt, ist bekannt. Keine Truppe darf eine Brücke im marschmäßigen Gleichschritt überschreiten, seitdem es einmal vorgekommen ist, daß eine Brücke unter der Einwirkung desselben in Schwingungen geriet, die schließlich ihren Einsturz herbeiführten. Natürlich übt auch die vorgeschriebene Schrittlänge und Anzahl der Schritte in der Minute großen Einfluß auf den Eindruck, den der Marsch beim Zuschauer erweckt. Den schnellsten Schritt, d. h. die größte Schrittzahl in der Minute, haben die Bersaglieri der italienischen Armee, den längsten Schritt hat das englische Heer.

Von der Internationalen Musikgesellschaft. Die deutschen Vorstände und die Schriftleiter der monatlichen Zeitschrift und der vierteljährlichen Sammelbände haben freiwillig ihre Ämter niedergelegt. Da satzungsgemäße Wahlen weder für den Vorstand, noch für das Präsidium, noch für die einzelnen Organe rechtzeitig zustande gekommen sind und das Haus Breitkopf & Härtel in Leipzig die von ihm verwaltete Geschäfsstelle der Gesellschaft aufgegeben und auf die Fortsetzung des Verlags der Publikationen verzichtet hat, ist die führer- und gegenstandslos gewordene Internationale Musikgesellschaft als tatsächlich erloschen zu betrachten. Die deutschen Ortsgruppen, die sämtliche ihre Verbindung mit der Gesellschaft lösen, werden in Zukunft unter dem Namen einer Deutschen Gesellschaft für Musikgeschichte vereinigt weiterbestehen. Ihre Ortsgruppen werden die bisherigen Ortsgruppen der Internationalen Musikgesellschaft sein, deren Arbeit nicht unterbrochen werden soll.

Undankbare Leute. Der Schweizer Maler Hodler und der Komponist Jacques-Dalcroze, der Dresden-Hellerauer Körperkulturapostel, haben eine Protestkundgebung mit unterzeichnet, in der wir der „beabsichtigten" (!) Zerstörung historischer, wissenschaftlicher und künstlerischer Denkmäler in Löwen bezichtigt werden. Hodler wie Dalcroze sind bekanntlich erst durch Deutschland groß und berühmt gemacht. Auch Ugo Ojetti, der römische Kunstkritiker und Kunstdepartementsdirektor im italienischen Kultusministerium, verirrte sich in die Behauptung, daß wir die Kathedrale von Reims aus Rache dafür zerstört hätten, weil der (ebenfalls erlogene) Plan des preußischen Museumsdirektors Bode, die wichtigsten französischen Kunstschätze nach Deutschland zu bringen, gescheitert sei. O sancta simplicitas!

Der Urenkel Karl Maria v. Webers, Herbert v. Weber, Hauptmann im Dresdener Leibgrenadierregiment Nr. 100, ist in Frankreich gefallen, nachdem er zuvor noch das eiserne Kreuz erhalten hatte. Er hinterläßt in seinem Söhnchen Hans Jürgen den einzigen männlichen Nachkommen des Tondichters. Sein Großvater war der bekannte Biograph Webers Max Maria v. Weber.

Kreuz und Quer

Berlin. Der Gesamtvorstand des D. O.-B. erläßt folgenden Aufruf: „An die deutsche Musikerschaft. Dem Beispiel anderer großer Verbände folgend, haben wir eine ‚Kriegsunterstützungskasse' gegründet, deren Gelder den Familien derjenigen Kollegen zugute kommen sollen, deren Ernährer unter den Fahnen für Deutschlands Ehre kämpfen, sowie solchen Kollegen, die durch den Krieg in Not geraten sind. Wir richten vorzugsweise an alle Kollegen, die durch ihre Stellung oder durch noch bestehende Tätigkeit in der Lage sind, helfend einzugreifen, die Bitte, dieser Kasse durch Beiträge beizusteuern. Um einer Zersplitterung durch Errichtung ähnlicher Sammelstellen in Untergruppen vorzubeugen, ist es dringend notwendig, diese Hilfstätigkeit zu zentralisieren. Beiträge erbitten wir unter der Aufschrift: ‚An die Rendantur des Allg. Deutschen Musiker-Verbandes, Berlin SW, Bernburger Str. 31. Für die Kriegsunterstützungskasse'. Desgleichen richten wir diese Bitte an alle diejenigen, die in unserer Kunst als Komponisten, Dirigenten und Lehrer an hervorragender Stelle wirken. Heute ist der Zeitpunkt gekommen, zu beweisen, daß sie sich eins mit ihren darbenden Kollegen wissen. Wir hoffen, daß dieser Aufruf auf fruchtbaren Boden fallen möge. Damit erfüllen wir in dieser ernsten Zeit nicht nur ein Gebot der Not, sondern den für uns kämpfenden Kollegen gegenüber unsere heiligste Pflicht".

— Das diesjährige Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler ist dem Geiger Fritz Rothschild zuerkannt worden. Das Staatsstipendium für Komponisten ist auch in diesem Jahre aus Mangel an geeigneten Leistungen unverliehen geblieben; im Hinblick aber auf die Zeitumstände hat das Kuratorium den von 1913 zurückgestellten Betrag für Komponisten in Höhe von 1500 M. und die gleiche Summe für 1914, zusammen also 3000 M., als Beihilfen bezw. Unterstützungen an acht Komponisten verteilt. Ferner wurden sieben ausübende Tonkünstler und Tonkünstlerinnen mit Zuwendungen in Höhe von 2700 M. bedacht.

— Im Konservatorium Klindworth-Scharwenka fand das diesjährige Examen für das musikalische Lehrfach statt. Es hatten sich acht weibliche Prüflinge gemeldet, die sämtlich das Examen bestanden und das Diplom als geprüfte Klavierlehrerin erhalten haben.

— Felix Meyer, der bekannte Geiger, ist im Alter von 64 Jahren gestorben. Ein Schüler Davids in Leipzig und Joachims in Berlin, kam Meyer über das Bilsesche Orchester frühzeitig zur Königlichen Kapelle, der er lange Jahre angehört hat. Auch solistisch trat er ehrenvoll hervor.

— In der Singakademie (Direktor Schumann) besteht für diese Saison folgender Konzertplan: 23. Oktober G. Schumanns Ruth, 22. November Beethovens Missa solemnis, 22. Dezember Bachs Weihnachtsoratorium, 19. Februar Frühlingsfeier von K. v. Prochaska (Erstaufführung), 28. März u. 2. April Bachs Matthäuspassion, 1. April Bachs Johannespassion, 26. April Mendelssohns Paulus.

— Während die Philharmonischen Konzerte (Nikisch) wegen des Krieges auf sechs reduziert sind, finden die Abonnementskonzerte des Blüthner-Orchesters (Hausegger) wie gewöhnlich statt. Das erste ist am 19. Oktober.

Dresden. Der Leipziger Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes wird hier im Laufe des Winters eine Reihe von Wohltätigkeitskonzerten dirigieren. Es wirken mit: der Dresdner Lehrergesangverein, Kammersängerin Nast, Hofschauspieler Becker, Kirchenmusikdirektor Bernhard Pfannstiehl (Orgel) u. a.

Leipzig. Kammersänger Alfred Kase hat seine Vaterländischen Liederabende zum Besten des Roten Kreuzes mehrfach wiederholen müssen. Er ist jetzt der volkstümlichste — um nicht zu sagen „populärste" — Sänger in Leipzig.

— Im März d. J. erließ der Deutsche Patriotenbund an die Tondichter deutscher Zunge ein Preisausschreiben zur Gewinnung von Tondichtungen, die sich zum Vortrag im Dom des Völkerschlachtdenkmals eignen. An diesem Preisausschreiben haben sich 237 Bewerber mit 304 Werken beteiligt. Die Preisrichter werden nunmehr über die 6 Preise zu entscheiden haben.

Kassel. Der bekannte Tenorist Joachim Breiding (Frankfurt a. M.) gab hier ein erfolgreiches Konzert zum Besten unserer verwundeten Krieger; der Künstler hat sich zu einer Wiederholung des Abends entschließen müssen.

Karlsbad. Adelina Patti sollte nach englischen Preßmeldungen in Karlsbad, wo sie zur Kur weilte, nach Ausbruch des Krieges belästigt worden sein. Jetzt traf in der Badestadt von ihr ein Telegramm über Italien ein, in dem sie erklärt, daß sie selbst sowie alle übrigen Engländer (die Patti wohnt in London) in Böhmen überaus zuvorkommend behandelt worden sei, und daß sie eine Richtigstellung der anders lautenden Behauptungen in der englischen Presse durchgesetzt habe.



Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikalienhandlung, Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 44

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 29. Okt. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Feinde ringsum!

Krieg gegen die deutsche Musikwissenschaft

Bei unseren Gegnern scheint die Undankbarkeit der schlecht erzogenen Japsen Schule zu machen. Abgesondert von allen politischen Fragen konnte die „Internationale Gesellschaft für Musikforschung" in ihrer Vereinigung von ernsten Musikern und strebsamen Forschern der allgemeinen Musikkultur schätzenswerte Dienste leisten. Nun erklären Franzosen, Russen und Engländer, nicht mehr mit den Deutschen, „ihren geschworenen Feinden", auf diesem Gebiete mitarbeiten zu können, und drohen mit Ausschluß der deutschen Mitglieder. Dieser Schritt kann nur im Hinblick auf die Niedrigkeit der Gesinnung mit dem unverschämten japanischen Ultimatum auf gleiche Stufe gestellt werden. Die Internationale Musikgesellschaft ist eine deutsche Gründung. Einer deutschen Anregung verdankte sie ihre Entstehung im Jahre 1900. An ihrer Spitze stand bislang ein vorwiegend deutscher Vorstand. Vornehmlich in Deutschland haben die Versammlungen (Kongresse) stattgefunden, weil hier die Mehrzahl der Mitglieder wohnt. Vor 5 Jahren ehrte man den 100. Todestag Haydns durch eine Festversammlung in Wien. Voriges Jahr traf man sich in London, wo man das Unvermögen, mit eigenen Namen zu glänzen, durch ein um so blendenderes Aufgebot von geselligen Veranstaltungen im wahren Sinne des Wortes zu „übertönen" suchte. Das künstlerisch-wissenschaftliche Ergebnis hielt sich demgemäß auf gleicher Höhe. Man will daher lieber unter sich bleiben — und nach diesen Erfahrungen wollen wir den Herren in England, Rußland und Frankreich auch gern diese Zurückhaltung lassen. Hoffentlich scheiden dieselben Feinde deutscher Kultur und Kunst auch aus allen übrigen Kunstgesellschaften aus, aus der Neuen Bach-Gesellschaft, aus der Internationalen Mozart-Gemeinde, aus dem Allgemeinen Richard-Wagner-Verein u. a. Was soll's auch! Für die Tonempfindungen und den Musiksinn eines Franzmanns oder John Bulls haben unsere Großen keine Meisterwerke geschaffen, und schließlich erwächst der Musikforschung für ihre wissenschaftliche Aufgabe und Betätigung nur ein unleugbarer Vorteil, wenn chauvinistische Gehässigkeit und der Jingoismus des Spleens keinen Mißklang in die stille Arbeit des Gelehrten hineintragen.

Die einzig würdige Antwort auf diese der hohen Kultur unserer Feinde entsprechende Unverschämtheit ist schon erfolgt: die Gesellschaft nennt sich nunmehr „Deutsche Gesellschaft für Musikforschung" und nimmt nur Mitglieder auf, die unserm Volke und seiner Kunst freundlich und fördernd gegenüberstehen. Sie wird dabei nicht schlecht fahren; denn boshafter Kulturneid und ekle Eitelkeit stören nicht mehr das gute Einvernehmen. Aber damit ist es nicht genug: nun gilt es neue Mitglieder werben. Dazu erachte sich keiner, der im Besitze der nötigen Mittel ist, zu gering, d. h. zu wenig kunstverständig. Die Musik ist nicht etwa eine Kunst, die nur die, welche es darin mehr oder weniger weit gebracht haben, angeht. Sie ist eine Kulturträgerin und Bildungförderin unvergleichlicher Art. Wenn nun die Deutsche Gesellschaft für Musikforschung uns die langverschütteten Quellen zu der Kunst der Gegenwart aufschließt, wenn sie uns das Verständnis für ungeahnte Meisterwerke eröffnet oder die Entwicklungstufen verschollener Musikpflege aufzeigt, so erweitert sie unsern Gesichtskreis ebenso wie der Naturforscher, der den Fortschritt von untergeordneten Lebewesen zu den höchsten Entwicklungstufen der belebten Welt darstellt.

Aber diese Arbeit gilt von nun an den Schöpfungen der deutschen Musik — die Ausländer, d. h. unsere „Musikfeinde" scheiden aus und verdienen nur nebensächliche Berücksichtigung, insofern sie anregend und befruchtend auf das zeitgenössische oder ein nachfolgendes Musikergeschlecht eingewirkt haben. England dürfte ja auch hier in den Hintergrund treten. Händel war und ist trotz des verenglischten Handel ein Deutscher, und Bach ist in seinen „französischen Suiten" so selbständig deutsch fühlend wie in allen seinen Werken, die keine fremde Überschrift tragen. Den Niederländern mit ihrer urwüchsigen, germanischen Kraft fühlen wir uns inniger verwandt als den geistreichelnden Franzosen, den man wohl dreist ein wenig niedriger einschätzen darf, ohne in japanische Bündlergesinnung zu verfallen.

Zugleich gilt dem deutschen Musikleben für die Gegenwart und nächste Zukunft als unverbrüchliches Gesetz: Führt keine Werke russischer, französischer und anderer Tonsetzer auf, die sich im Ausdrucksbereich dieser Völker befinden! Die Engländer dürften hier bekanntlich ganz ausscheiden: Seit den Tagen der „jungfräulichen" Königin ist John Bull vorwiegend unfruchtbar in musicis geblieben, er hat also keine Stimme im europäischen Konzert. Diese Maßregel muß streng durchgeführt werden, wenn wir uns nicht dem verdienten

Vorwurf der Charakterlosigkeit aussetzen wollen. Einstweilen wollen und müssen wir anderen Klängen lauschen, die sich in dem jetzt begonnenen Kriegskonzerte unbedingt Gehör verschaffen. Säbelgeklirr und Flintenknall im hohen Diskant, bisweilen von dem durchdringenden Geprassel unserer Maschinengewehre abgelöst, zu dem der Donner unserer Geschütze mit den herrlichen Brummern den Grundbaß spielt, wird dieses Pandämonium ja wohl in seiner grausiggellenden Tonart Has(s)moll unseren kulturdurchdrungenen Gegnern die von blindwütigem Haß getrübte Vernunft wiedergeben. Wir können den endgültigen Erfolg dieser Gewaltkur dreist abwarten.

Dr. Wilhelm Tappert

Einer andern Ansicht geben wir in einem der nächsten Hefte das Wort.



Gedichte

Kulturtreue

Dichtung von Erich Dezort (Wien)
(Vertont für Männerchor, Baritonsolo und Orchester von Gustav Grube, Wien)

Es zittert die Welt unter ehernem Schritt,
Es rückt die Kultur in die Schanzen!
Alt Öst'reich und Deutschland zieht freudig hinaus,
Vereinigt zum erzenen Ganzen.
Es grüßen zwei Fahnen einander im Wind:
Schwarz-gelb, schwarz-weiß-rot, treue Brüder;
Heil Öst'reich! — Heil Deutschland! Der Reigen beginnt!
Drauf los! — Ringt das Krämervolk nieder!
Es führt die Gerechte der alte Gott
Stets siegreich durch feindliche Breschen,
Und droht uns der Haß und die Barbarei,
Nun gut denn! — So woll'n wir sie dreschen![1])

Es tobt der Kampf in Ost und West,
Im Süden und im Norden,
Für Freiheit und für Vaterland
Beginnt ein furchtbar Morden.
Treu Deutschland reck' die Fahnen hoch,
Laß sie im Sturme flattern,
Alt Österreich, im Kampf erprobt,
Laß die Gewehre knattern.
Und jeder Tropfen jungen Bluts,
Der floß im Pulverdampfe,
Wird zeugen bis in Ewigkeit
Vom aufgedrung'nen Kampfe.

Die Nacht zieht herauf und das Schlachtfeld wird still,
Vom Heldenblut feucht sind die Fluren.
Zerschoss'nes Geräte liegt wirre umher,
Vom Weltengemetzel die Spuren.
Was friedlich einst Menschen im Wohlstand erbaut,
Das haben die Brände verschlungen;
Familienglück, Segnungen, Hoffnungen sind
In tausend von Scherben zersprungen.
Da liegen noch zwei, von Gebüschen verdeckt,
Sie halten sich innig umschlossen;
Vom Rhein und vom Donaustrand ist hier in Treu
Das Blut ineinander geflossen!

Vereint sind zwei Herzen, vom Tode umspannt;
Vereint blickt zur Sonne ein glückliches Land;
Geschmiedet mit Blut, muß die Treu ewig sein,
Heil Deutschland! Heil Öst'reich!
Heil Donau und Rhein!

[1]) Ausspruch Kaiser Wilhelms.

Das Eisen

Lang genug als Dichter und Denker priesen
Oder höhnten andre das Volk der Deutschen;
Aber endlich folgten den Worten Taten,
Taten des Schwertes.

Nicht des Geistes, sondern des Schwertes Schärfe
Gab dir alles, wiederauferstand'nes Deutschland:
Ruhm und Einheit, äußere Macht und Wohlfahrt
Dankst du dem Eisen.

Laß die Harfen tönen von Siegesgesängen,
Aber halte mitten im Jubel Wache!
Unter Lorbeerzweigen und Myrtenreisern
Trage das Schlachtschwert!

Denn die Zeit ist ehern und Feinde dräun dir
Wie am Hofe Etzels den Nibelungen;
Selbst zur Kirche nur in den Panzerhemden
Gingen die Helden.

Meine Mahnung wird erst der Enkel segnen,
Wenn er unverdrossen die Waffen wahrte
Menschenalter hin, bis es ihm obliegt, im
Weltkrieg zu siegen.

Heinrich Leuthold (1871)

Herbst 1914

Dunkle Rosen blühen zuhauf,
Tränen ruhen als Tau darauf.

Quellen sprudeln im Wiesengrund
Rot wie der Herzallerliebsten Mund.

Über die Erde, Zug um Zug,
Furchen ziehet ein Riesenpflug.

Gott der Pflüger! . . . Mit starker Hand
Drückt er die Sterzen ins felsige Land.

Schollen, die blutig die Schar aufstieß,
Dampfen von Flandern bis nach Paris.

Blutige Furchen im Zarenreich
Rauchen zum Himmel . . . der Zar ward bleich.

Albion, horch in des Sturmes Wehn!
Hörst du den Odem des Pflügers gehn?

Knirscht nicht sein Pflug schon im Küstensand? . . .
Hüte dich, hüte dich, Engeland!

Paul Grotowsky



Empor mein Volk!

Von K. Schurzmann (Berlin)

Das schöne Geibelsche Gedicht, zuerst im Jahre 1870 wenige Wochen nach Ausbruch des deutsch-französischen Krieges in der Kölnischen Zeitung erschienen, dem Friedrich Gernsheim die von Begeisterung und Vaterlandsliebe getragene Tonsprache eines Kriegsliedes[1]) lieh, ist heute nach 44 Jahren dem Nationalgefühl des deutschen Volkes wieder innerlichst verwachsen.

„Empor mein Volk, das Schwert zur Hand,
Und brich hervor in Haufen!
Vom heil'gen Zorn ums Vaterland
Mit Feuer laß dich taufen!“

Wem klingen diese Worte in unseren Tagen nicht aus der Seele, und wer fühlt sich durch den breiten Marschrhythmus, der das Folgende beherrscht, nicht weit hinausgeführt in Feindesland, wo Tausende und Tausende um die Freiheit unseres Vaterlandes kämpfen:

[1]) Kriegslied, Gedicht von Emanuel Geibel, für Männerchor und Orchester (oder Klavier) von Friedrich Gernsheim (Verlag Ries & Erler in Berlin).

„Voran denn, kühner deutscher Aar,
Voran durch Schlacht und Grausen!
Wie Sturmwind schwellt dein Flügelpaar
Vom Himmel her ein Brausen!
Das ist des alten Blüchers Geist,
Der dir die rechte Straße weist
Zur Schlacht, zur Schlacht!"

„Flieg, Adler, flieg! Wir stürmen nach,
Ein einig Volk in Waffen,
Wir stürmen nach, ob tausendfach
Des Todes Pforten klaffen!
Und fallen wir: flieg, Adler, flieg!
Aus unsrem Blute wächst der Sieg."

In diesen gewaltigen Schlachtenhymnus münden die drei ersten Strophen, von denen besonders die dritte eigens auf unsere Zeit gedichtet zu sein scheint:

„Wir träumen nicht von raschem Sieg,
Von leichten Ruhmeszügen;
Ein Weltgericht ist dieser Krieg
Und stark der Geist der Lügen.
Doch, der einst unsrer Väter Burg,
Getrost, er führt auch uns hindurch."

Dem deutschen Volke stirbt auch in schwerster Zeit das deutsche Lied nicht auf den Lippen, und so wird ihm dieses, aus der großen Zeit des deutsch-französischen Krieges geboren und nun in der gegenwärtigen wieder lebendig geworden, wie kaum ein anderes aus tiefstem Herzen erschallen.



Protest der Universitäten

Unter dem Titel: „Die Universitäten des Deutschen Reiches an die Universitäten des Auslands" erlassen die deutschen Hochschulen die nachstehende Verwahrung, die von sämtlichen deutschen Universitäten unterzeichnet ist:

Der Feldzug systematischer Lüge und Verleumdung, der schon seit Jahren gegen das deutsche Volk und das Deutsche Reich von ihren Gegnern geführt wurde, hat seit Ausbruch des Krieges alles übertroffen, was man selbst der gewissenlosesten Presse zugetraut haben würde. Soweit es sich dabei um Dinge handelt, die unserm Kaiser und seiner Regierung zur Last gelegt werden, ist die Abwehr Sache der berufenen Stellen. Sie ist erfolgt, gestützt auf schlagende Beweise. Wer die Wahrheit kennen will, kann sie erfahren, und wir vertrauen, daß sie sich Bahn brechen wird. Wenn wir aber mit ansehen sollen, daß die neidische Bosheit unserer Feinde sich nicht schämt, unser Heer und in ihm unser ganzes Volk barbarischer Grausamkeit und sinnloser Zerstörungswut zu beschuldigen, und daß sie damit auch im neutralen Ausland und dort, wo man uns sonst wohlgesinnt ist, einen gewissen Glauben zu finden scheint, so fühlen wir, denen die Pflege menschlicher Bildung in unserm Vaterland vorzugsweise anvertraut ist, uns verpflichtet, aus der Zurückhaltung, die uns Beruf und Stellung auferlegen, mit einer lauten Verwahrung hervorzutreten.

Darum wenden wir uns jetzt an die Körperschaften, mit denen wir uns bisher in gemeinsamer Arbeit für die höchsten Ideale der Menschheit verbunden wußten, und mit denen wir auch in dieser Zeit, da Haß und Leidenschaft die Welt beherrschen und die Geister verwirren, eines Sinnes zu bleiben hoffen im gleichen Dienste der Wahrheit. Wir wenden uns an sie im zuversichtlichen Vertrauen, daß unsere Stimme Gehör und der Ausdruck unserer ehrlichen Entrüstung Glauben finden wird. Wir legen außerdem Berufung ein an die Wahrheitsliebe und Gerechtigkeit der vielen Tausende in der ganzen Welt, die als gern gesehene Gäste in unsern Lehranstalten Teilhaber geworden sind an dem Erbe deutscher Kultur, und die dabei Gelegenheit hatten, das deutsche Volk in der Arbeit des Friedens zu sehen und kennen zu lernen, mit seinem Fleiß und seiner Rechtlichkeit, seinem Sinn für Ordnung und Zucht, seiner tiefen Achtung vor aller geistigen Arbeit und seiner innigen Liebe zu Wissenschaft und Kunst. Euch Alle, die Ihr wißt, daß unser Heer kein Söldnerheer ist, daß es die ganze Nation vom Ersten bis zum Letzten umfaßt, daß es von den besten Söhnen des Landes geführt wird, und daß auch zu dieser Stunde in seinen Reihen Tausende aus unserer Mitte, Lehrer wie Schüler, als Offiziere und Soldaten auf russischen und französischen Schlachtfeldern für ihr Vaterland bluten und fallen; Euch, die Ihr selbst gehört und gesehen habt, in welchem Geiste und mit welchem Erfolge bei uns die Jugend unterrichtet und erzogen wird, und daß ihr nichts so tief eingeprägt ist wie Achtung und Bewunderung für die Schöpfungen menschlichen Geistes in Kunst, Wissenschaft und Technik, wes Landes und Volkes sie immer sein mögen; Euch, die Ihr alles das wißt, rufen wir zu Zeugen auf, ob es wahr sein kann, was unsere Feinde erzählen, daß das deutsche Heer eine Horde von Barbaren und eine Bande von Mordbrennern sei, die ihre Lust darin finden, wehrlose Ortschaften dem Erdboden gleich zu machen und ehrwürdige Denkmäler der Kunst und Geschichte zu zerstören.

Wenn Ihr der Wahrheit die Ehre geben wollt, so werdet Ihr mit uns der festen Überzeugung sein, daß die deutschen Truppen, wo immer sie zu Zerstörungen schreiten mußten, dies nur getan haben können in der bittern Notwehr des Kampfes. Alle die aber, zu denen die verleumderischen Berichte unserer Feinde dringen und die von der Leidenschaft noch nicht ganz verblendet sind, beschwören wir im Namen der Wahrheit und Gerechtigkeit, daß sie solchen Beschimpfungen des deutschen Volkes ihr Ohr verschließen und sich ihr Urteil nicht von denen vorschreiben lassen, die immer aufs neue beweisen, daß sie durch die Lüge zu siegen hoffen. Wenn nun in diesem furchtbaren Kriege das Werk der Zerstörung größer sein sollte als in früheren Kriegen und mancher kostbare Wert der Kultur der Vernichtung anheimfällt, so lastet die Verantwortung dafür ungeteilt auf denen, die sich nicht damit begnügen wollten, diesen ruchlosen Krieg zu entfesseln, nein, die auch davor nicht zurückschreckten, der friedlichen Bevölkerung zu heimtückischem Überfall Mordwaffen gegen unsere auf den Kriegsbrauch aller gesitteten Völker vertrauenden Truppen in die Hand zu drücken. Sie allein trifft die Schuld an allem, was hier geschieht; sie wird auch für den bleibenden Schaden, den die Kultur dabei erleidet, der Fluch der Geschichte treffen.



Die Berliner Oper während des Krieges

Es war nicht die letzte Frage, die man beim Kriegsausbruch in Berlin stellte: Was wird aus unserer Oper am Franz-Josefs-Platz und in Charlottenburg, was wird wohl aus unsern Künstlern überhaupt? Die Antwort kam schneller als man dachte. Daß in der Kgl. Oper gespielt werden würde, stand bald fest. Es wurde dann bekanntgegeben, daß alle Gagen bis zu 6000 M. unverkürzt weitergezahlt würden, und daß nur die hohen Honorare gewisse Verkürzungen erfahren sollten. Nun, mit 6000 M. kann in Kriegszeiten auch der beste Opernsänger sein Dasein fristen. Und wenn er es nicht kann, so ist es seine Schuld.

Weit schwieriger lag der Fall in Charlottenburg, wo allerdings die Stadt bis zu gewissen Grenzen hinter dem Opernunternehmen steht, jedoch Direktor Hartmann verpflichtet ist, ziemlich hohe, in Friedenszeiten allerdings ganz gut zu erwirtschaftende Pacht zu zahlen. Die Stadtväter aber zeigten sich verständig und legten mehr Wert darauf, daß das junge, gesunde und ebenso hoffnungs- wie erfolgreiche Unternehmen lieber seine Tore offen halten sollte, als daß man dem Direktor und dem sechshundertköpfigen Personal das Brot wegnahm. Man erließ dem Direktor die Pacht und die sonstigen Abgaben; und die Künstler trugen das Ihre zur Ermöglichung der Wiedereröffnung bei, indem die Hochbezahlten zugunsten ihrer wenig-

besoldeten Kollegen beträchtliche Zurückschraubungen der Gagen bewilligten. Nie war das so schwer unter einen Hut zu bekommende Künstlervölkchen so einig wie diesmal.

Soweit schön und gut. Aber unter unsern deutschen und österreichischen Sängern befinden sich auch viele, die dem Rufe zur Fahne folgen mußten. Zwei unserer besten Berliner Tenöre, Walter Kirchhoff vom Kgl. Opernhaus und Alexander Kirchner von der Charlottenburger Bühne, mußten ins Feld. Ferner vom ersteren Institut noch Habich, unser vortrefflicher Alberich, und von den Charlottenburgern Kapellmeister Krasselt, Oberregisseur Felix Lagenpusch, Jacques Bilck und Josef Plaut, Hermann und der Obermaschineninspektor Klein. Auch aus den Reihen der Orchester- und Chormitglieder wurde manche tüchtige Kraft hinaus gegen unsere Feinde gerufen. Daß man Ersatz finden würde, war bei der großen Engagementslosigkeit im ganzen Reich kein Zweifel. Aber man mußte doch wenn auch nicht gleichwertige, so doch immerhin gute Kräfte finden. Es gelang in kurzer Zeit. Und dann kamen die Eröffnungsabende. Ein Erfolg auf der ganzen Linie! Die Häuser voll bis auf den letzten Platz. Ein zeitgemäßer Prolog als Einleitung, und dann eine echte und rechte deutsche Oper. Herrgott war man an den Abenden froh, daß uns ein Wagner deutsche Kunst geschaffen hat! Im Kgl. Opernhaus: Lohengrin, im Deutschen Opernhaus: Die Meistersinger von Nürnberg. Gute, eindrucksstarke Aufführungen wurden geboten, und die Freude der Zuhörer war groß. Im Anfang der Spielzeit hatte eine Berliner Tageszeitung die Frage aufgeworfen: Dürfen wir ins Theater gehen, solange unsere Angehörigen draußen die Beschwerden des Krieges tragen? In den beiden Opernhäusern wurde gleich an den Eröffnungsabenden die Antwort gegeben: Ja, dreimal ja! Und wenn jetzt nun in den Vorstellungen unsere wackern Verwundeten gesehen werden, denen man mit einem Theaterbillett eine sichtliche Freude bereitet, so freut man sich doppelt darüber, daß es möglich gewesen ist, die Spielzeit nicht nur anzufangen, sondern sie auch, bis jetzt wenigstens, durchzuhalten. Im Deutschen Opernhause soll die Einnahme so gut sein, daß vorläufig finanzielle Verluste nicht eingetreten sind. Auch das Abonnement, für das erleichterte Zahlungsbedingungen eingeräumt worden sind, hat einen befriedigenden Umfang angenommen.

Warum ich das alles, was ja mit der eigentlichen Tätigkeit eines Kritikers wenig zu tun hat, so ausführlich berichte? Nun, ich wollte zeigen, wie und daß es geht, wenn es richtig angefangen wird. Vielleicht bekommt doch noch manche Stadtverwaltung und mancher Theaterdirektor daraufhin Lust, den Musentempel, der infolge von Mutlosigkeit geschlossen blieb, wieder zu öffnen. Zur Freude der Mitbürger und zur Erleichterung des Schicksals vieler Bühnenkünstler, die bitter zu darben haben.

Und nun zur Kunst selbst. Zunächst ist über eine Vorstellung zu berichten, die in einem hauptsächlich der plattesten Operettenliteratur gewidmeten Hause stattfand, im Theater am Nollendorfplatz. Dort wurde zum Besten des Roten Kreuzes mit Unterstützung der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger die vaterländische Oper „Franzosenzeit“ von Johannes Doebber, dem ehemaligen Hofkapellmeister in Hannover und jetzigen Musikreferenten der Berliner Volkszeitung, zur Uraufführung gebracht. Der Text stammt von Edwin Bormann und Adolph Doebber und ist nach Fritz Reuters „Die Franzosentid“ verfaßt. Mithin sind die Charaktere und die Handlung Eigentum des ehemaligen Freiheitsapostels. Aber die Librettisten haben, das muß man ihnen lassen, nicht unglücklich gearbeitet. Der Sinn für die richtige Bühnenszene ist bei ihnen vorhanden, nur fehlt noch die technische Faust, die alles knapp und lückenlos zusammenfaßt. Jedenfalls sind manche Momente, auch manche dramatische Steigerungen, ganz gut gelungen, und von Reuters urwüchsigem Humor und „Sangtimang“ ist ein gut Teil erhalten geblieben. An Doebbers Musik ist das solide kompositorische Können eigentlich selbstverständlich. Am besten ist ihm der volkstümliche, gerade zu Herzen gehende Ton gelungen, der sich in einfachen Liedern und mehrstimmigen Gesängen offenbart. Das ist alles echte und aufrichtige Musik, deren sich kein Tonsetzer zu schämen brauchte. Da jedoch, wo Doebber in die moderneren Bahnen einlenkt — auch die einfacheren Stücke sind geschickt mit neuzeitlichen, aber ungezwungenen Harmonien durchsetzt —, wo er mehr ins Musikdramatische strebt, verliert er häufig seine eigene Physiognomie, und natürlich glaubt man ihm dann nicht mehr so ganz. Der einfache, gerade Doebber ist eben der rechte; der ehrgeizige, über seine Kraft hinausstrebende Doebber sollte das erkennen, auf daß von den zween Seelen in seiner Brust die beste allein schaffen möge. Die Aufführung litt unter allerlei Tücken des Objekts; man mußte erkennen, daß jeder Mitwirkende nach dem Besten strebte, was er zu geben hatte. Aber die aus den Trümmern der infolge des Kriegsausbruchs plötzlich verstummten Sachse-Oper und neu hinzugekommenen Sängern gebildete Truppe, von der noch der Heldentenor zwischen der Hauptprobe und der Aufführung ins Feld mußte, konnte selbstverständlich keine Aufführung bieten, die eine endgültige Beurteilung des Werkes zuläßt. Direktor Sachse hat unter den obwaltenden Umständen noch Bewunderungswürdiges herausgebracht.

In der Kgl. Oper ist man vorläufig beim guten alten Spielplan geblieben, und es verlautet auch bis jetzt nichts darüber, ob man nun vielleicht etwas Fühlbares für die jüngere deutsche Kunst zu tun gedenkt. Doch lassen wir jetzt den alten Streit ruhen, bis draußen wieder Frieden herrscht und die volle Verantwortung eines Theaterleiters gegenüber den zeitgenössischen Tonsetzern wieder verlangt werden muß.

Im Deutschen Opernhause hat man als erste und sehr erfolgreiche Neueinstudierung Millöckers „Feldprediger“ hervorgeholt. Ein ganz brauchbares Werk für unsere Zeit, wo der Einzelne an seinem Leid um Angehörige genug zu tragen hat und daher von einem Theaterstück nicht immer nur das Höchste der Kunst haben will. Er will auch mal erheitert sein, aber nicht durch Albernheiten und Sinnlosigkeiten, sondern durch soliden Humor. Und den hat das Deutsche Opernhaus aus dem Feldprediger ebensoviel herausgeholt wie hineingetragen. Die Handlung ist insofern geändert worden, als die nach dem alten Textbuch mit den Preußen befreundeten Russen nun mit den Franzosen zu Feinden gemacht sind. Dazu ist offenbar keine empfindliche Vergewaltigung des Textbuches notwendig gewesen. Die Musik wirkte, besonders wenn man an die musikalischen Operettenfaseleien von vor dem Kriege denkt, wie eine Offenbarung. Frisch, einschmeichelnd und eher spielopernmäßig als operettenhaft. Millöcker hat ja auch wohl mit diesem Werk einen Rückzug von der Operette und einen Vormarsch auf die heitere Oper beabsichtigt. Die Aufführung war geradezu glänzend. Es galt ja auch für die Darsteller zu siegen oder zu sterben! Nun, der „Feldprediger“ war ein voller Sieg.

Als zweite Neueinstudierung wurde uns „Die Marketenderin“ von Humperdinck, Text von Robert Misch, angeboten. Man kann dieses Werk nicht ganz so bereitwillig annehmen wie das andere. Für die Darsteller und die Leiter (beim Feldprediger wie auch hier Eduard Mörike Dirigent und Dr. Hans Kaufmann Regie) ist kein Wort des Lobes hoch genug, und Humperdinck tat nur sehr recht daran, daß er sich bei Direktor Hartmann mit einem gewichtigen Dankesbrief ins Schuldbuch eintrug. Das Stück ist ein auf das ganz naive Publikum zugeschnittenes Singspiel; kein solches, daß man nun sagen könnte: diese hübsche und echt deutsche Kunstgattung ist wieder auferstanden, aber doch immerhin ein ermutigender Versuch zum Weiterarbeiten in dieser Richtung. Ich könnte mir sehr wohl denken, daß ein Leo Fall in seinen besten Stunden eine sehr hübsche Singspielmusik zu schreiben imstande wäre, wenn er sich von der Operette losmachen wollte. Jetzt aber, in dieser Soldatenzeit, wird die „Marketenderin“ vielen Leuten ein willkommenes Werk sein. Spielt es doch am Tage und Vorabend vor Blüchers Rheinübergang bei Kaub — und stehen wir doch jetzt vor der Hoffnung, daß unsere wackeren Truppen einen weit schwierigeren Übergang, den in das Land

des perfiden Albion, noch vollbringen mögen! Robert Misch hat zweifellos hübsche Szenen erfunden, voll leisem Humor und freundlichem Gemüt, nur etwas zu einfach für Erwachsene, für erfahrene Opernhausbesucher. Und so ist es auch mit Humperdincks Musik. Der Meister von „Hänsel und Gretel" steckt wohl noch immer im Satz und in der Arbeit, aber nicht mehr so recht in der Erfindung. Er trifft hier und da noch einmal das Herz des Zuhörers, aber doch nur „hier und da" und in zu großen Abständen. Und doch ist man froh, ein solches Stück zu haben an Stelle von schlimmen Machwerken von Pathoslieferanten, die da glauben, der dick aufgetragene Patriotismus muß jetzt unter allen Umständen den Markt erobern. Wir sind hoffentlich ein zu gesundes Volk, um uns so etwas ungestraft vorsetzen zu lassen. Das walte Gott zur Ehre unseres Vaterlandes, unserer Kunst und unserer künstlerischen Freiheit!

H. W. Draber

Rundschau

Oper

Dresden Die Dresdner Hofoper ist vor einigen Tagen wieder eröffnet worden, wird aber nicht regelmäßig spielen. Die Solisten wirken in einzelnen rezitatorischmusikalischen Aufführungen des Kgl. Schauspielhauses und in Kriegs-Wohltätigkeitskonzerten mit, ebenso der Chor, der auch eine sehr schöne eigene Aufführung geistlicher Tonwerke in der Dreikönigskirche unter Hofkapellmeister Pembaurs Leitung veranstaltete. Das Solistenpersonal ist durch den Krieg um einige erste Kräfte vermindert und es werden sich mancherlei Rollenumbesetzungen nötig machen, auch wird man aus eben diesen Gründen nicht immer einen strengen kritischen Maßstab an die Leistungen anlegen dürfen. Die erste Opernaufführung war „Fidelio", und zwar im Kgl. Schauspielhaus, das aber akustisch manches zu wünschen übrig läßt. Herr Vogelstrom sang zum ersten Male den Florestan, Frl. Forti war in der Titelrolle sehr eindrucksvoll. Nicht ganz rechtfertigen läßt sich in diesen Tagen die Vorführung von Donizettis „Regimentstochter", selbst wenn textlich und stofflich manche Änderung den französischen Charakter des Werkes zu verdecken sucht. Musikalisch bleibt die Oper so und so durchweg französisch. Sie aber gar noch als „Schülervorstellung" zu geben, bleibt eine — Geschmacklosigkeit der Leitung, die sich anscheinend aus den in vornehmer Weise vorgebrachten Protesten gegen eine jetzige Darstellung der Oper überhaupt nichts macht. Und es wäre wohl sehr erwünscht, wenn gerade in diesen Wochen die Kritik mit der Direktion guten Gewissens Hand in Hand gehen könnte, um dem kostbaren Institute und seinen trefflichen Künstlern über die schwere Zeit hinwegzuhelfen.

Dr. Georg Kaiser

Graz Hier wurde seit Mitte September der Bühnenbetrieb wieder aufgenommen, um den vielen Theaterbediensteten einen Lebensunterhalt gewähren zu können. Durch einen recht guten Besuch der künstlerisch wertvollen Vorstellungen wurde diese menschenfreundliche Absicht bisher erreicht. An der Oper, an der Wagner schon aus vaterländischen Rücksichten am meisten Pflege fand, kam jüngst Richard Strauß' „Feuersnot" und Glucks „Maienkönigin" zu tadelloser Wiedergabe unter Direktor Grevenbergs und Kapellmeister Pesas verständnisinniger Leitung. J. Sch.

Konzerte

Berlin Das erste Konzert, das von der gegenwärtigen Kriegsdurchschnittsphysiognomie abwich, machte uns mit einer neuen Orchesterbildung bekannt. Sie nennt sich Freie Orchestervereinigung konzertierender Künstler, besteht aus 70 Musikern und steht unter der Leitung von Oskar Fried. Man sieht in diesem Ensemble viele bekannte Solisten und unter den Bläsern Meister wie den Klarinettisten Prof. Oskar Schubert, den Flötisten Prof. Emil Prill u. a. m. Äußerlich fiel es dadurch weniger vorteilhaft auf, daß sich die darin befindlichen Damen nicht so dem Orchestermilieu angepaßt hatten, wie es der Situation entsprochen hätte, die ja jede konzertsolistische Allüre ausschließt. Glänzte doch eine Geigerin in einer knallroten, dekolletierten Robe aus den schlichten Orchesterfracks heraus! Derlei stört. Künstlerisch steckt natürlich in einem so zusammengesetzten Körper die Fähigkeit zum Höchsten, das aber erst nach längerem Zusammenspiele erreicht werden kann. Das Konzert war wieder mal ein sogen. Beethoven-Abend und wurde durch die Hofopernsängerin Cläre Dux (Lieder aus Egmont) und das Trio Schumann-Heß-Dechert unterstützt. Letzteres spielte das im Berliner Konzertleben keineswegs seltene Tripelkonzert Der Erfolg ließ nichts zu wünschen übrig. Der schwache Punkt des Abends war ein dem Programme angehängter Aufruf, ein Phrasenprodukt der kläglichsten Sorte. Darin las man die salopppe Behauptung, daß „Ein feste Burg ist unser Gott" niemals ohne die Nöte des 30 jährigen Krieges empfunden und geschrieben worden wäre! Luther lebte und wirkte bekanntlich gerade ein Jahrhundert früher. Oskar Fried eröffnete sodann als Gastdirigent auch die Reihe der Blüthner-Orchesterkonzerte, und zwar abermals mit Beethoven, dessen große Leonorenouvertüre gut beethovensch geriet. Dagegen fielen Liszts Préludes und 14. ungarische Rhapsodie infolge fragwürdiger Tempi und sonderbarer Deklamationsschrullen keineswegs lisztisch aus. Sonst war es interessant, dieses bekanntlich als Ungarische Fantasie schon mit Orchester ausstaffierte Werk mal wieder ohne Klavier zu hören. Uns Pianisten, die wir mit jeder Note des Originales verwachsen sind, nötigt freilich die Instrumentationsverlegenheit, in der hier aller Geist und Witz der Klavierpassage zugrunde ging, immer ein gewisses malitiöses Lächeln ab. Chopins Klavierpoesien lassen sich ja ebenfalls nicht für Orchester übertragen, ohne sie der Hauptsache, des spezifischen Klavierduftes zu entkleiden. Das Programm war zu lang. Da hätte Konzertmeister Lambinon vollends nicht beide Violinromanzen Beethovens hintereinanderweg spielen sollen, was sich der Komponist zudem wohl auch aus ästhetischen Gründen verbeten haben würde, wenn er noch lebte. Daß man mit Webers Jubelouvertüre schloß, lediglich um mit dem angehängten, damals (1819) allerdings schon in einen sächsischen Nationalhymnus umgewandelten „God save the King" Henry Careys (ca. 1690—1743) eine politische Demonstration zu erreichen, ist etwas gedankenlos. Hier handelt es sich doch um eine Gelegenheitskomposition für ein Jubelereignis (im sächsischen Königshause), die jetzt schlecht in die furchtbare Weltlage paßt und aufgespart werden sollte, bis wir in einem glorreichen Friedensschlusse endgültig triumphieren können. Dann erst ist ein Werk angebracht, das „eine allgemeine nationale Festesfreude ausdrückt". Nur vom patriotischen Standpunkte aus, nicht aber auch als musikalische Besonderheit wäre das erste Konzert des Philharmonischen Chores (S. Ochs) zu erwähnen, wo allerhand entsprechende Lieder gesungen wurden. Dabei sank aber der Patriotismus insofern zur Pose, zum Theaterkulisseneffekt herab, als der Hofopernsänger Feinhals in Felduniform, mit grau überzogenem Helme auftrat. Des deutschen Meisters und preußischen Staatsbürgers Rüfer einst zum Geburtstage des Kaisers komponiertes, durch und durch patriotisches „Lied vom Reiche" war aber wieder abgesetzt worden, weil Rüfer zufällig in Lüttich geboren ist und deshalb Widerspruch befürchtet wurde. Difficile est satiram non scribere. Den Kriegsdruck merkt man nun doch in den Sinfoniekonzerten des Philharmonischen Orchesters, wo jetzt die frühere Saalüberfüllung merklich gemindert ist. Das von mir besuchte brachte den seltenen Gast der Raffschen Waldsinfonie. Das Werk wirkte im Dryadentanze noch frisch wie an seinem ersten Tage, zeigte sonst aber Längen und auch, mindestens im Schlußsatze, Schwächen in der Instrumentierung,

denen durch eine Reduktion der Metallfarben abgeholfen werden könnte. Hier sollte zudem mindestens die Reprise in Wuotans Heer fallen. Der Rückgriff auf das Werk ist immerhin als ein künstlerisches Verdienst anzuerkennen. Auch Dvoraks schöne, abgeklärte Ouvertüre „In der Natur" war für viele Hörer ein neues Werk, das gern öfter gehört werden würde.

Bruno Schrader

Weiteres im „Berliner Brief", der fürs nächste Heft zurückgestellt werden mußte.

Leipzig Die Gewandhauskonzerte werden auch in diesem Winter vollzählig stattfinden und der gewaltigen, tief ernsten Zeit entsprechende Vortragsordnungen bringen. Sehr erfreulich ist auch die Maßnahme der Konzertleitung, die sonst übliche – durchaus kunstfeindliche stimmungmordende — Pause wegfallen zu lassen. Man hat es nun wirklich nur noch mit der Kunst (res severa) zu tun, nicht mehr mit dem gesellschaftlichen Accidens. Dem Kriege ist dieser ungeheure künstlerische Fortschritt zum verum gaudium zu verdanken. Die schwatzende Menge nach einer Sinfonie ist vielen sehenswert in diesen prächtigen Räumen, aber der musische Mensch verkriecht sich. Das ist nun nicht mehr nötig. Die Konzertleitung wirkt erzieherisch. Sei drum auch später die die Folge: weg mit dem gesellschaftlichen Firlefanz, der des Gewandhauses unwürdig ist.

Das erste Konzert eröffnete Herr Prof. Straube mit einer technisch glänzenden Ausführung der Orgelfantasie über „Ein feste Burg" von M. Reger. Der einfache Choral – ohne Fantasie — wäre wirkungsvoll gewesen. So eisig wie die Fantasie blieben die Zuhörer. Sie tauten erst auf, als Beethovens Egmont-Ouvertüre unter Prof. Nikischs Händen die Musiker zu einem Taumel der Begeisterung hinriß. Simplizität nach Komplikation, Inspiration nach Mathematik, eherne Zeit nach Alexandrinertum. Zum Schluß das zweite große B: Brahms mit seiner vierten Sinfonie. Hier war der Ernst der ehernen Zeit in tiefster Wurzel erfaßt: das erste Allegro mit seinen langgezogenen, bangen Fragen und Sorgen, das Andante mit seiner balladesk heroischen Trauerstimmung, das Scherzo mit seiner durchaus ernsthaft festen Zuversichtlichkeit und die abschließende Chaconne mit ihren in die Ewigkeit weisenden Choralklängen, eine glutvolle Fantasie über „Ein feste Burg" auf ganz eigener musikalischer Grundlage. Ein Wunderwerk deutschen Geistes, deutscher Kunst. F. B.

Wie der Krieg vielen Deutschen zum ersten Mal die Schönheit der eigenen Sprache und Literatur entdeckt, so bringt er allem Anschein nach manchem die Pflichten gegen die deutsche Kunst und Kultur in Erinnerung. Was man noch voriges Jahr fast durchweg in unseren Konzertsälen schmerzlich vermissen mußte: eine der reinsten Quellen deutschen Empfindens, unser deutsches Volkslied, kommt dort wieder zu Ehren. Elena Gerhardt gab ihren ersten hiesigen Liederabend (zum Besten der Kriegsnotspende) als Volksliederabend. In eine ganze Reihe solcher Stücke hatte sie auch eine Anzahl Brahmsscher Weisen der Art eingeschlossen, was wegen der gesunden und doch feinen Arbeit des Meisters nur gutzuheißen war. Es wäre lediglich zu bedenken gewesen, ob nicht ein paar kernige Vaterlandslieder ihres Konzertzettels besser geselligen Männerkreisen überlassen werden sollten. Über die Sängerin Gerhardt ist nichts Neues zu melden. Ihre vornehme Darstellungs- und Gesangskunst wurde ganz besonders der Brahmsschen Muse gerecht, freilich ohne im eigentlichen Volkslied vielleicht mehr als den einen Wunsch nach noch größerer Natürlichkeit des Vortrags offen zu lassen. Herr Paul Aron unterstützte die Sängerin feinfühlig am Flügel. Die gut besetzte Alberthalle spendete reichen Beifall.

Ebenfalls für die Kriegsnotspende trat im großen Festsaale des Zoologischen Gartens der Männergesangverein Concordia auf den Plan. Wie leistungsfähig der in den Bässen besonders gut besetzte Verein unter der Führung seines Chormeisters W. Hänßel geworden ist, kann man schon daraus ersehen, daß von einer künstlerischen Einbuße, welche die gegen 50 zur Fahne einberufenen singenden Mitglieder eigentlich verursachen müßten, nur wenig zu merken war, so daß auch noch so anspruchsvolle Werke wie Hegars „1813" und M. Neumanns „Der Trompeter an der Katzbach" trefflich durchgehalten werden und durchschlagend wirken konnten. Im übrigen enthielt der Konzertzettel ebenfalls der Gelegenheit schön angepaßte Chöre, darunter „Reiters Morgengesang" in der Bearbeitung von G. Wohlgemuth, Richard Stöhrs weit ausholende „Morgenhymne", das Niederländische Dankgebet in Kremserschem Satz und Mendelssohns „Lied der Deutschen in Lyon", die insgesamt schön ausgearbeitet und fast durchweg klangschön vorgetragen wurden. Für eine Reihe Einzelgesänge hatte Dr. W. Rosenthal seinen weichen und biegsamen Bariton, der sich diesmal besonders gut nach der lyrischen Seite hin bewährte, zur Verfügung gestellt. Am Klavier waltete sorgsam Herr Oswin Keller. Vielen gerechten Beifall ernteten auch die Rezitationen fast ausschließlich neuerer Gedichte, deren sich Herr Kurt Stieler, ein Mitglied des hiesigen Stadttheaters, verständnisvoll angenommen hatte.

Ferner zum Besten der Leipziger Kriegsnotspende führte der Leipziger Bach-Verein Händels „Judas Maccabäus" auf, den er vor etwa zwei Jahren in Chrysanders Bearbeitung ein- und nun nachstudiert hatte. Ein besonders glücklicher Gedanke sowohl der kriegerischen Vorlage halber als auch deshalb, weil es als kräftige Kundgebung gelten konnte, daß wir Händel, den die Engländer so gern ganz mit Beschlag belegen möchten, als den Unseren betrachten. Sorgen wir hinfort aber auch dafür, daß er ganz der Unsere bleibt, indem wir ihn mehr als bisher zu Worte kommen lassen; denn kaum einer unserer bedeutendsten Tondichter ist in Deutschland so arg vernachlässigt worden als gerade Händel. Und daß der Bach-Verein und sein Führer Prof. C. Straube besonders berufen sind, an dieser Aufgabe mitzuarbeiten, das zeigte von neuem die Wiederholung des Werkes, die in ihrer dramatischen Schlagkraft und Begeisterung und in virtuoser Herausarbeitung der Chöre (besonders der zweiten Hälfte) ganz Händelschen Geist atmete. Das Solistenquartett wurde ausschließlich von Leipziger Kräften bestritten: Ilse Helling erfreute diesmal weniger durch tiefe geistige Durchdringung ihrer Partie als durch ihre technische Beherrschung und rein gesangliche Fähigkeiten; die junge Altistin Martha Adam erfüllte die Hoffnungen, die man für Kirche und Konzertsaal infolge ihres Auftretens bei anspruchsloseren Gelegenheiten auf ihre schönen Stimmittel und gute Ausbildung setzen durfte, in restloser Weise; mit Rudolf Jägers ergiebigem Tenor und Dr. W. Rosenthals fülligem Baßbariton waren auch die männlichen Rollen in guten Händen. Das städtische Orchester hielt sich wie immer ausgezeichnet.

Die erste der „musikalischen Unterhaltungen", die zum Besten durch den Krieg geschädigter Leipziger Musiker in den Räumen der Pianistin Tilla Schmidt-Ziegler stattfinden, wurde durch Kammersänger Emil Pinks (Tenor) und Martha Schaarschmidt (Klavier) bestritten. Pinks erzielte, von Frau Schmidt-Ziegler anschmiegsam begleitet, mit schöner Einfühlung und in guter stimmlicher Verfassung in die Lieder von P. Cornelius („Trauer und Trost"), R. Schumann („Schöne Wiege meiner Leiden") und Liszt („Ich möchte hingehn" und „Loreley") anhaltenden Beifall. Auch Fräulein Schaarschmidt schien mir besonders in Stimmung zu sein: Wenigstens erinnere ich mich nicht, sie ihren Chopin („Barcarole") und Schumann („Traumes Wirren" und „Des Abends") je schon so hingebungsvoll, verinnerlicht und dabei technisch sauber spielen gehört zu haben.

Den Manen des kürzlich verstorbenen trefflichen Alexander Winterbe[r]ger waren zwei Veranstaltungen gewidmet. Die erste davon rief mich eines Sonntagnachmittags in die Krypta des Völkerschlachtdenkmals, wo sich erfreulicherweise Kopf an Kopf drängte. Hier trug der Leipziger Domchor, der durch eine ganze Anzahl vortrefflich geschulter Stimmen unterstützt wird, vom Kgl. Musikdirektor G. Wohlgemuth sorgfältig vorbereitet und sicher geleitet, ein paar formvollendete und klangreiche Winterbergersche Chöre vor. Ausgezeichnet paßte

sich auch der Einzelgesang von Frl. Maria Schultz-Birch, die überhaupt jetzt erfreulicherweise kräftig für die Kunst des Verstorbenen wirbt, dem ehrwürdigen Rundraum der Krypta an. Diese Leipziger Altistin war diesmal in besonders guter Verfassung, wogegen das bei einem noch mitwirkenden Tenor, bei dessen Vorträgen ich Indisposition annehmen mußte, weniger der Fall war.

Im musikalischen Teil des dritten der von Dr. Robert Corwegh und Maria Schultz-Birch „zur Erhebung in ernster Zeit" veranstalteten Abende wurden wiederum lauter Kompositionen von Alexander Winterberger dargebracht. Außer der genannten Dame, die wiederum einige geistliche Lieder („Der du für uns gelitten", „Wiederseh'n" und „Harre meine Seele") — von einem unwesentlichen Gedächtnisfehler abgesehen — eindringlich vortrug, spielte Sigfrid Karg-Elert eine Anzahl äußerlich und innerlich ernsthafter Klavierwerke, die, im Gegensatz zu den mehr nach Wagner und Liszt neigenden Gesängen, romantische und Lisztsche Wege zusammenführen. Obgleich Winterberger in diesen Klavierwerken weniger als in den Liedern er selbst ist, so dürfen sie ihrer Formensicherheit, musikalischen Klarheit und innersten Empfindung halber dennoch Anspruch darauf erheben, gespielt und gehört zu werden. Karg-Elert trug sie aus dem Gedächtnis — das darf bei selten gespielten Werken hervorgehoben werden — und mit sichtlicher Liebe den Zuhörern zu Dank vor.

Dr. Max Unger

Noten am Rande

In England gefangen. Die beiden Pianisten Karl Friedberg und Leopold Godowsky sowie der Konzertsänger Paul Reimers befinden sich unter den reisenden Pechvögeln, die zurzeit von unseren redlichen Vettern jenseits des Kanals als Kriegsgefangene zurückgehalten werden.

Absage an Saint-Saëns. Einen offenen Brief an Camille Saint-Saëns hat die Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen, deren Ehrenmitglied der französische Komponist bisher war, gerichtet. Er lautet nach der von Dr. Bagier geleiteten Musikalischen Rundschau: „Mit Erstaunen und Entrüstung vernehmen wir die Nachricht, daß Sie sich nicht scheuten, in den gehässigen Ton der französischen Verleumder deutscher Kunst miteinzustimmen, jener wahnsinnigen Hetze sich anzuschließen, welche verblendeter Dünkel und niederträchtige Verstellung gegen die Wohltaten und Segnungen deutscher Kultur anzettelt. Als wir Ihnen vor Jahresfrist unsere Ehrenmitgliedschaft antrugen, geschah es in aufrichtiger Verehrung für Ihr musikalisches Wirken und Können, das uns, da es sich an die deutschen Meister Bach und Beethoven, an die Formen unserer Klassiker anschloß, besonders nahe stehen mußte. Wir bewunderten in Ihren Werken eine seltene Vereinigung von germanischem Inhalt mit romanischer Form, wir glaubten in ihnen das Symbol einer Vermählung zweier Nationen zu sehen, deren musikalisches Leben sich seit Jahrhunderten befruchtet und gegenseitig gefördert hatte. Mein Herr, wir schämen uns jetzt jener Bewunderung, schämen uns jenes Glaubens; wir sehen unseren Irrtum ein, daß wir im Künstler auch das Ideal eines Menschen erblickten! Doppelt herb ist unser Irrtum, da nicht ein junger Unerfahrener uns schmäht, sondern ein Greis von 79 Jahren die Hand erhebt, um seinen Lehrmeister zu schänden. Oder werden Sie es leugnen, was französische Meister Deutschland verdanken? Werden Sie leugnen, was Ihnen die Kunst Sebastian Bachs bedeutete? Können Sie die Tatsache ungeschehen machen, daß Ihr Vorgänger Hector Berlioz nur von deutschen Musikern anerkannt wurde, daß ein Schumann und Liszt sich seiner annahmen, als Ihre gerühmten Pariser ihn verlachten? Haben Sie vergessen, daß jenes Werk, das Ihren Ruhm begründete, Ihre ‚Samson und Dalila' in einer deutschen Stadt, in Weimar im Jahre 1877, seine Erstaufführung erlebte? Wurde Ihnen nicht hier, in dem gelästerten Deutschland, die höchste Auszeichnung, der preußische Orden Pour le mérite verliehen? Empfing Sie nicht noch im vorigen Jahre der Kaiser der Barbaren Wilhelm II. im Schlosse zu Berlin in der liebenswürdigsten Weise? Nun denn, wenn Sie dies alles vergessen haben, so wollen auch wir Ihr Bild aus unserem Gedächtnis tilgen, die Ehrfurcht vor Ihren weißen Haaren ist dahin. Hiermit entheben wir Sie Ihrer Ehrenmitgliedschaft. Unsere Ehre ist nicht die Ihre! Leben Sie wohl!"

Kreuz und Quer

Berlin. Der jetzt glücklich geeinigte Verband der konzertierenden Künstler hat für die Kriegszeit eine „Künstlerküche" eingerichtet, wo alle diejenigen jetzt in Notlage geratenen Kollegen, denen gesellschaftliche oder Standesrücksichten den Besuch der Volksküchen verbieten, nach Erlangung einer legitimierenden „Ausweiskarte" billig essen können. Das Lokal befindet sich im Berliner Westviertel, Meierottostraße 10 und ist mittags von 12 bis 3 Uhr sowie abends geöffnet. Verabreicht wird für 20 Pf. ein Mittagsessen, das aus Suppe, Gemüse, Kartoffeln und Fleisch besteht, und für 10 Pf. eine Abendsuppe. Auch Brot wird hinzugetan. Das Essen ist, wie Schreiber dieser Notiz selber, und zwar öfter probiert hat, gut, kräftig und reichlich. Namentlich die Suppen übertreffen das bei weitem, was man sonst oft selbst in bessern Restaurants unter diesem Namen anzutreffen pflegt. Dabei ist der ganze Betrieb sauber und exakt, denn die hier im Ehrenamt der Wohlfahrt tätigen Herrschaften bedienen ihre Gäste selber. Sie erwerben sich mit ihrer Aufopferung nicht nur ein großes Verdienst um die Künstler und Musiklehrer, sondern darin auch um die Kunst selber. Wie nützlich und willkommen diese Künstlerküche ist, zeigt ihr reger Besuch. B. Sch.

— Der Verein Berliner Musiker hat, um die Notlage unter seinen Mitgliedern zu mildern, aus seinen Reihen ein Orchester gebildet, das durch Veranstaltung von volkstümlichen Konzerten den Ausführenden eine Beihilfe in ihrer bedrängten Lage verschaffen soll. Hervorragende Solisten haben sich in selbstloser Weise zur Verfügung gestellt. Die finanzielle Garantie der Konzerte übernimmt der Verein Berliner Musiker. Die musikalische Leitung hat der Präsident des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes, kgl. Kammermusiker Gustav Cords, übernommen. Die Eintrittspreise sind der Zeit entsprechend niedrig.

Dortmund. Am Westfälischen Musikseminar (Direktion: Kgl. Musikdirektor C. Holtschneider) fand eine Reifeprüfung für Musiklehrerinnen nach den Grundsätzen des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare statt. Den Vorsitz führte Herr Kgl. Musikdirektor Holtschneider. Als Prüfungskommissar war Herr Professor Zuschneid aus Mannheim anwesend. 2 Schülerinnen aus Mülheim-Ruhr, welche sich der Prüfung unterzogen, erhielten das Zeugnis der Reife und das Diplom des Verbandes.

Dresden. Gerhard Schjelderup, der in Dresden lebende norwegische Tonsetzer, ist zurzeit mit der Fertigstellung einer Oper beschäftigt, deren Handlung im Siebenjährigen Kriege spielt. Das lange vor Kriegsausbruch in Angriff genommene Werk, dessen Titel noch nicht feststeht, dürfte seines Stoffes wegen jetzt besondere Aktualität erlangen, da namentlich die Russengreuel — im 18. Jahrhundert — zur dramatischen Zuspitzung des Buches beitragen.

Kassel. Kammersänger Alfred Kase (Leipzig) gab hier im ausverkauften Vereinshause einen Vaterländischen Liederabend mit stürmischem Erfolge. Man muß wirklich zustimmen:

Des Künstlers markiger, strahlender Bariton, der dem leisesten piano ebenso gewachsen ist wie dem voll ausgegebenen forte, hat mit den Jahren immer mehr an Vertiefung und verinnerlichtem Ausdruck gewonnen.

Leipzig. Den Musikverlegern Kgl. Württemberg. Hofmusikverleger Ernst Eulenburg, Max Robert Forberg und Herzogl. Sächs. Hofmusikalienverleger Carl Reinecke, sämtlich in Leipzig, ist der preußische Rote Adlerorden 4. Klasse verliehen worden. Man wird nicht fehlgehen, diese Auszeichnung als eine Anerkennung der Verdienste zu betrachten, die sich die genannten Herren um die Deutsche Musiksammlung bei der Kgl. Bibliothek in Berlin erworben haben.

Salzburg. Das soeben erschienene Sonderheft „Salzburg" der in weiten Kreisen verbreiteten kirchenmusikalischen Zeitschrift „Musica Divina" erweckt durch die Fülle wertvoller und interessanter Aufsätze, durch die stattliche Anzahl von Illustrationen und Kunstblättern, sowie durch seine sonstige vornehme Ausstattung allgemeines Interesse. Die bemerkenswerten und anziehenden Beiträge anerkannter Gelehrter und Schriftsteller sichern dem Hefte eine weit über den Rahmen einer Festnummer gehende Bedeutung. An Illustrationen, Faksimiles usw. bringt das Blatt ein wohlgelungenes Bildnis des neuen Salzburger Fürsterzbischofes Dr. Balthasar Kaltner, ferner Ansichten von Alt- und Neu-Salzburg, des Domes, Friedhofes St. Peter und Mozarteums, die Bildnisse einiger früherer Salzburger Erzbischöfe und Kompositionen alter Salzburger Organisten. Als Beilage enthält die Festnummer die von den Professoren Goller und Springer bearbeitete Liturgische Vesper, die gleichzeitig auch separat als erster Band der Kirchenm. Publikationen der Schola Austriaca erscheint.

Wien. In der am 4. Oktober d. J. stattgehabten 28. ordentlichen Generalversammlung des Wiener Tonkünstlervereins wurden in den Vereinsvorstand wiedergewählt: Eugen d'Albert (Präs.), Dir. Emil Hertzka (I. Vizepräs.), Prof. Richard Robert (II. Vizepräs.), Dr. H. R. Fleischmann (Schriftführer), Hugo Winkelmann (Kassierer) und die Herren Dr. Jul. Bittner, Chormeister Viktor Keldorfer, Ehrenchormeister Adolf Kirchl, Kapellmeister Toni Konrath, Prof. Dr. Richard Stöhr, Prof. Jul. Stwertka, Doz. Dr. Eugen Wellesz und J. V. v. Wöß. Als Rechnungsrevisoren wurden die Herren Bernh. Herzmansky und Bernh. Kaempfner bestätigt. In der Generalversammlung gelangte mit Rücksicht auf den Umstand, daß auch im diesjährigen Programme des Wiener Konzertvereins die lebenden österreichischen Autoren wieder in keiner Weise Berücksichtigung gefunden haben, der Antrag zur Beschlußfassung: An den Wiener Konzertverein ein offenes Schreiben zu richten, in welchem der Verwunderung Ausdruck verliehen wird, daß im heurigen Konzertprogramm wieder kein lebender österreichischer Komponist mit einem seiner neuen oder neueren Werke Platz gefunden hat, und an das k. k. Unterrichtsministerium eine Eingabe zu richten: es möge allen staatlich subventionierten Konzertinstituten nahelegen, in Hinkunft die lebenden österreichischen Komponisten in den Konzertprogrammen ausreichender zu berücksichtigen. Gegenstand der Generalversammlung bildete ferner die vom Wiener Tonkünstlerverein mittlerweile eingeleitete großzügige Hilfsaktion zugunsten von durch den Krieg in Not geratenen Tonkünstlern und deren Angehörige, der durch freiwillige Spenden, Sammlungen usw. die notwendigen Mittel zugeführt werden sollen. Der Wiener Tonkünstlerverein selbst stellte sich mit einer Spende von 10000 *K* an die Spitze dieser Aktion.



Das nächste Heft der „Neuen Zeitschrift für Musik" erscheint am 5. November. :: ::

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 45

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 5. Nov. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Unsere „eherne" Zeit[1])

und die fehlende Nationalhymne des Deutschen

Von **Ernst Klotz** (Leipzig)

Alle, „König" wie „Volk", haben an jenem Gesang, welcher in fast allen germanischen Nationen „Nationalhymne" heißt, gedichtet.

So geht jene zweite Strophe in „Heil dir im Siegerkranz", welche ihren Dichter, den Theologen Harries, in den Verdacht gebracht, ein heimlicher Anhänger der französischen Revolution zu sein:

„Nicht Roß, nicht Reisige
Sichern die steile Höh',
Wo Fürsten stehn" —

auf den königlichen Sänger der Psalmen, David, zurück.

Nach dem „Volksliederbuch für Männerchor", welches auf Sr. Majestät des Deutschen Kaisers Wilhelm II. Veranlassung herausgegeben wurde, ist der Werdegang sowohl der Dichtung, welche dem Deutschen als seine „Nationalhymne" vorliegt, als auch der Melodie dieser: Zuerst erschien das verschiedenen, auch „offiziellen" Aufnahmen ausgesetzt gewesene freie Gedicht eines cand. theol. Harries als „Lied für den dänischen Untertan" an seines Königs Geburtstag zu singen — nach der Melodie „God save Great Georg the King". Es war im Zeitalter kleiner Könige und noch kleinerer Untertanen: 1790.[2]) Und Harries gab dies Lied in seinem „Flensburger Wochenblatt" selbst heraus.

Schon drei Jahre später erkannte ein Berliner Jurist (Dr. jur. Balthasar Schumacher) die Bedeutung jener dänischen Dichtung für den preußischen Staat und durfte eine gekürzte und verschlechterte Ausgabe desselben König Friedrich Wilhelm II., des Großen Friedrich Neffen, widmen.

In Schumachers Fassung wurde jenes Gedicht bisher allgemein verbreitet. So klagen bereits die Herausgeber des „Volksliederbuches", das unter Förderung Kaiser Wilhelms II. entstanden ist: „Obgleich Harries' Gedicht weitaus besser ist als die Umgestaltung, müssen (!) wir diese doch drucken, da sie offiziell anerkannt ist; in der vorliegenden Ausgabe ist nur ‚König' in ‚Kaiser' geändert worden".

[1]) Der Aufruf „An die Kulturwelt", welcher in unseren Tagen in allen Sprachen der Kulturwelt von deutschen Vertretern der Kultur hinausgesandt wird, hebt u. a. so an: „Der eherne Mund der Ereignisse".

[2]) Jetzt hat der Krieg alle gleich „groß" gemacht.

Nun, nach dem Erlebnis einer „ehernen" Zeit in Europa, und zwar unter Kaiser Wilhelm dem „Ehernen", ist auch das Ende jenes fatalen Müssens gekommen und die freie Dichtkunst der Freiheit wieder gegeben, so daß ein Lied, wo es nun heißt: „Künste und Wissenschaft heben voll Mut und Kraft ihr Haupt empor", der großen Epoche nicht zum Hohne zu singen ist.

Eine umstrittene Strophe war bisher die vierte. Harries, der Pfarrer, dichtete: „Tugend und Wissenschaft". Und gegenüber dem Juristen Schumacher bemerkten die Herausgeber der auf Veranlassung unseres Kaisers entstandenen Sammlung der „Volkslieder" schon: „Für die überprosaische Fassung ‚Handlung und Wissenschaft' ist Schumacher allein verantwortlich". — Da ich nun in einer Zeit an diese Dichtung herantrete, während welcher gerade der „Krämergeist" (Englands) niedergerungen wird und folglich den Künsten eine neue Epoche anbricht, gleich dem verheißenden Morgen eines herrlichen Tages, setze ich in meinem hier folgenden Text: „Künste und Wissenschaft"; dies auch mit einem hoffenden Jubel als Künstler. Ich glaube auch sonst, dieses viel umworbene Lied für die Gegenwart „neuzeitlich" geändert und so für uns erobert zu haben: denn eine neue Zeit bricht an.[1])

Für das alte Österreich es — in leichter, oberflächlicher Anpassung — zu erwerben, um es auch zu besitzen, hatte August Niemann auch versucht. Dies führt Wilh. Tappert[2]) an: „August Niemann versuchte (1761—1832) einen österreichischen Volksgesang daraus zu machen:

„Heil Kaiser Joseph, Heil
Dir, Deutschlands Vater, Heil:
Dem Kaiser Heil!"

Vielleicht ist es aber nun doch den verbündeten Kampfesgenossen in „eherner" Zeit zum Heile der Welt erlaubt, den allgemeinen Heilsgesang der Deutschen:

„Heil eh'rner Kaiser dir"

in lauterer Begeisterung mitzusingen, und zwar nicht mehr nach jener alten Melodie, welche — nach der Musikforschung[3]) — nun doch von dem „berühmten englischen Musiker John Bull" stammt und nicht von Carey.

[1]) Ein kaiserlicher Prinz „kämpfte und blutete gern" und ebenso ein königlicher: „Für Reich und Thron".

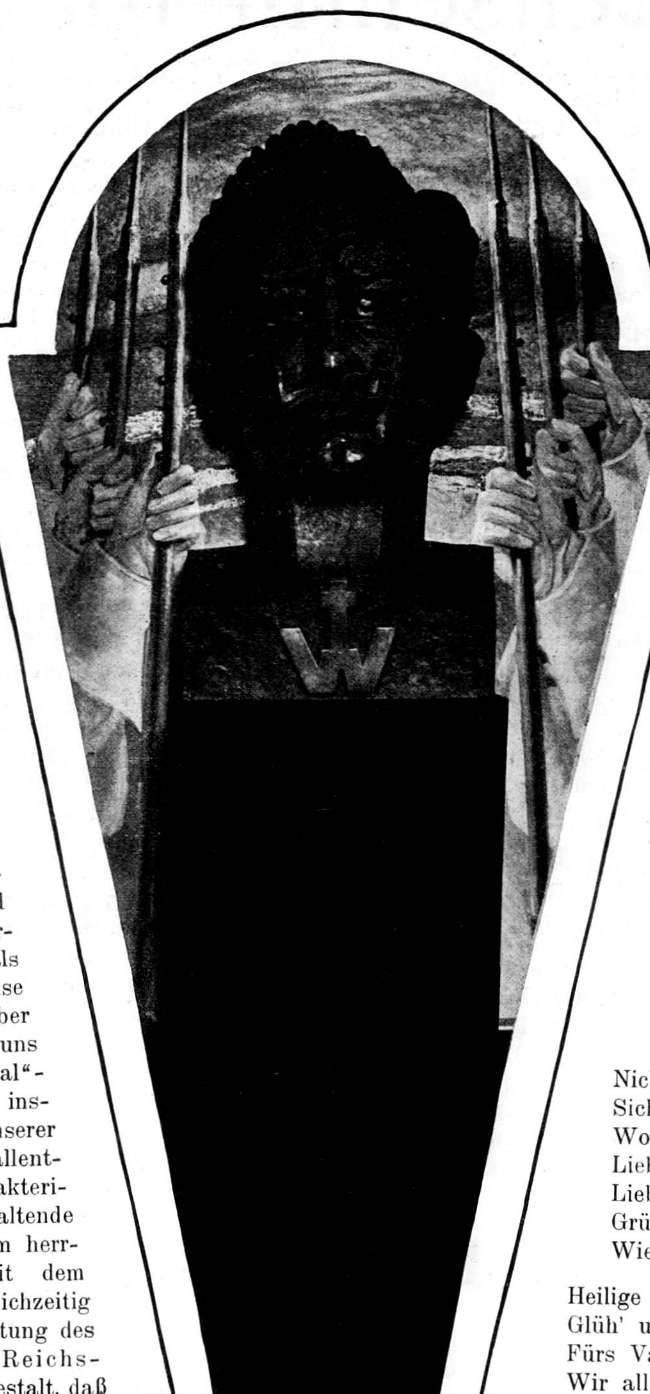
[2]) Zeitschrift „Die Musik" Bd. XII S. 429 u. f.

[3]) Im genannten „Volksliederbuch für Männerchor", Leipzig, C. F. Peters.

Somit ist aber auch das Verhältnis der Autorschaft jener „offiziellen“ Dichtung, „Nationalhymne“ genannt, im Blick auf Wort und Vertonung, in der Ausgabe des „Deutschen Liederverlags“,[1]) unzutreffend gegeben und bei Neuauflagen zu berichtigen.

Inzwischen gelang es Friedrich Wild (Leipzig), den neugestalteten Text nach einer feierlich wuchtigen deutschen Melodie erklingen zu lassen. Mir gingen Zuschriften von zum unbedingten Deutschtum erweckten Chormeistern zu, welche sich sträuben, die Melodie Dr. John Bulls noch singen zu lassen. Im Konzert des „Philharmonischen Chors“ (Berlin) dieses Semesters erklangen leider noch die Melodie des Engländers sowie jener unzeitgemäße Text.

Neuere Vermutungen lassen den Mönch Hucbald (um 900, Schöpfer der niederländischen Kirchenmusik) als den ersten Urheber der Weise erscheinen, welche dann über John Bull und Carey bis zu uns als die Weise der „National“-Hymne erklang. Es heißt insbesondere die Forderung unserer Gegenwart, welche durch allenthalben rauhes Zerstören charakterisiert erscheint, daß neugestaltende Kunst pietätvoll mit dem herrlichen Alten verfahre: mit dem Gemeingute. Aber gleichzeitig galt es, die innere Neugestaltung des alten Geburtstagsgesangs zur „Reichshymne“ durchzuführen, dergestalt, daß der Reichsgedanke erfaßt erscheint: vor allem Persönlichen. Es war die Transfiguration des „Kaisers“ aus der Person „Wilhelm“ zum „ehernen Kaiser“ zu vollziehen; damit die Ausschaltung persönlicher Liebedienerei aus der Reichshymne des Deutschen.



Zu jenem nun in wesentlichen Teilen morschen, veralteten „offiziellen“ Text der Pseudo-Nationalhymne, in welcher es sogar internationale Anklänge gibt, konnte Verfasser seinerzeit Anlaß nehmen: einen Alten Kaiser Wilhelm im Siegerkranze zu entwerfen. Denn dieser Monarch ist es, welcher noch so freimaurerisch international und doch wohl auch „überprosaisch“ angedichtet worden ist als: „Der Menschheit Stolz!“[1]) in einer sogen. „offiziellen Nationalhymne“.

Versunken ist jene Zeit, da man „für Untertanen“ ein Lied „an ihres Königs Geburtstag zu singen“ zu dichten wagen durfte. Denn Kaiser Wilhelm II. kannte nur noch „deutsche Brüder“, als er „für Reich und Thron“ in den „ehernen“ Kampf zog: ein „eherner Kaiser“.

* * *

Der Heilsgesang der Deutschen

Heil eh'rner Kaiser dir

Alter „offizieller“ Grundtext, singgemäß erneuert: entsprechend der großen Erneuerung in unserer Zeit

Von **Ernst Klotz** (Leipzig)

Heil eh'rner Kaiser dir,
Lenker des Schicksals
Heil, Kaiser, dir! [hier,
Fühl' in des Thrones Glanz
Die hohe Wonne ganz,
Kaiser des Volks zu sein,
Heil, Kaiser dir!

Nicht Roß, nicht Reisige
Sichern die steile Höh',
Wo Fürsten stehn;
Liebe des Vaterlands,
Liebe des freien Manns
Gründen des Herrschers Thron
Wie Fels im Meer.

Heilige Flamme glüh',
Glüh' und erlösche nie
Fürs Vaterland!
Wir alle stehen dann
Mutig für einen Mann
Kämpfen und bluten gern
Für Reich und Thron.

Künste und Wissenschaft
Heben mit Mut und Kraft
Ihr Haupt empor.
Krieger und Heldentat
Finden ihr Lorbeerblatt
Ehern betreuet dort
An deinem Thron.

---

[1]) Breitkopf & Härtel, Leipzig.

[1]) Phrase aus der versunkenen Zeit schmeichelnder Untertanen.

Heil eh'rner Kaiser dir,
Lenker des Schicksals hier,
Heil, Deutschlands Ruhm!
Fühl' in des Thrones Glanz,
Die hohe Wonne ganz,
Kaiser des Volks zu sein,
Heil, Kaiser, dir!

* * *

Die Anregung zu einer zeitlosen, allgemein symbolischen Gestaltung dieses Heilsgesangs an den „KAISER" ging von der Erscheinung Wilhelms II. aus. Sein vom Schlachtengrauen umwittertes, von Wehrhaften umstelltes „ehernes" Bild, wie es hier gegeben erscheint, wolle man daher nicht so sehr als das Abbild eines Mannes, als vielmehr als ein „Bild" des „Kaisers" auffassen, als das „neue Bild".

Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Auch abgesehen von den Konzerten, die lediglich der Kriegslage entsprangen und aus der Berichterstattung der Fachblätter auszuscheiden sind, lieferten die ersten Wochen der Saison dem Kritiker reichliches Arbeitsmaterial. Zunächst setzten jene Konzertreihen, die als die festen Säulen des heimischen Musikgebäudes anzusehen sind, mit der Regelmäßigkeit des Friedenszustandes ein. Erfreulich ist es besonders, daß das Blüthnersche Orchester wieder in die Lage kam, seinen künstlerischen Aufgaben gerecht zu werden. Paul Scheinpflug, sein neuer Hausdirigent, weilt allerdings noch fern in russischer Gefangenschaft. Für ihn traten aber tüchtige Kollegen als hilfsfreudige Gäste an das Dirigentenpult. So verlief namentlich ein Konzert unter der Leitung Eduard Mörikes, des ersten Kapellmeisters des Deutschen Opernhauses, ausgezeichnet. Da hörte man auch das Vorspiel zu Wagners Meistersingern wieder einmal in jenem frischen Lustspieltempo, wie es mir aus Wagners Lebzeiten noch in frischer Erinnerung blieb, wo das jetzt grassierende jungbayreuther Breitziehen und Verschleppen der Tempi noch nicht Mode war. Da nun ferner noch dem vortrefflichen Bassisten des Deutschen Opernhauses, Eduard Schüller, prachtvolle Leistungen im Wagner-Gesange gelangen, setzte sich dieses Konzert wohl in der Erinnerung des Hörers fest. Desgleichen eines, in dem Cornelis Bronsgeest und die schönstimmige Claire Dux, beide von der Kgl. Oper, mit außerordentlichem Erfolge sangen. Wichtiger war aber doch der Beginn der sogen. Großen Sinfoniekonzerte des Orchesters, in denen Siegmund von Hausegger seine hiesige Dirigententätigkeit weiterführt. Der Programmentwurf dieser Konzertreihe enthält an Neuheiten Hugo Kauns Märkische Suite, Philipp Scharwenkas Sinfonie Brevis, Walter Braunfels' Phantastische Variationen über ein Thema von Berlioz und zwei kürzere Orchesterstücke von Delius; ferner an selteneren neueren Werken Hauseggers Dionysische Fantasie, den sinfonischen Walzer Olafs Hochzeitsreigen von A. Ritter und Liszts Orpheus. Bruckner ist mit der fünften und neunten Sinfonie vertreten, von Weber wird die Ouvertüre zu Abu Hassan aufgefrischt, und Berlioz erscheint außer mit dem Römischen Karneval mit dem seltenen Trauermarsche zu Hamlet und der gleichfalls wenig gespielten Aeolsharfe aus Lelio. Also hier wenigstens scheut man sich nicht, diesem mit unserer deutschen Kunstentwicklung so eng verwachsenen Meister das Wort zu gönnen! Dagegen wurde im Philharmonischen Chore (S. Ochs) sein Requiem aus Furcht vor chauvinistischen Demonstrationen wieder abgesetzt. Und das in der „Weltstadt" Berlin! Außer den von Hausegger geleiteten Sinfoniekonzerten begannen die der Kgl. Kapelle unter R. Strauß und die der Philharmonie unter Nikisch, doch boten hier die ersten keinen Anlaß zu besonderen Anmerkungen. In der Kammermusik waren die ersten Abende der Streichquartette von Karl Klingler und Willy Heß. Ersteres hatte in zweiter Geige und Violoncell neue Besetzung, da dort die bisherigen Vertreter als russischer und englischer Staatsbürger ausgeschieden waren. Vielleicht hing es damit zusammen, daß man daselbst vorerst einmal von der alten guten Sitte der Kammermusik ohne Klavier absprang und außer Beethovens F moll-Quartett Straußens Klavierviolinsonate sowie Dvoraks A dur-Klavierquintett zum Besten gab. Dagegen ließ Willy Heß nur Streichmusik hören: dasselbe Quartett Beethovens, das in Es Op. 127 und dazwischen das Trio in G dur aus Op. 9. Letzteres war ein besonderes Verdienst, alles aber höchst vollendet, eine geradezu klassische Gesamtleistung. „Beethoven und kein Ende" kann man überhaupt wieder rufen und damit eine gewisse bequeme Einseitigkeit im Berliner Musikgetriebe feststellen. Begannen doch auch Artur Schnabel und Carl Flesch den Vortrag sämtlicher Klavierviolinsonaten des erhabenen Klassikers; setzte doch auch die Gesellschaft der Musikfreunde ihre von Ernst Wendel aus Bremen geleiteten Sinfoniekonzerte mit einem „Beethoven-Abend" ein, und das erste Orchesterkonzert Oskar Frieds war, wie an anderer Stelle schon mitgeteilt, ebenfalls ein solcher. Das wird, trotz meiner Verehrung des großen Genius sei's gesagt, nun allgemach un poco langweilig. Schillers Tell oder Goethes Tasso möchte ich mir ebenfalls nicht Abend für Abend vorspielen lassen. Est modus in rebus usw. Was nun die Quartettabende betrifft, so fehlen heuer die zahlreichen Gäste, deren Soireen sich sonst in Berlin gerade eingangs der Saison zusammendrängten. Es war nur das Rosésche Quartett aus Wien da. Doch ließ es seine Vorzüge, äußere Klangschönheit und warme Innerlichkeit, ebenfalls nur der alten Trias Haydn—Mozart—Beethoven zugute kommen. Wir aber schreien nach Cherubini, Bazzini, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Reinecke, Raff, Rubinstein, Volkmann und vielen andern unverdient, meistens aus Bequemlichkeit ignorierten älteren Meistern. Zu der heiligen klassischen Dreifaltigkeit gesellt man meistens noch Schubert und Brahms, und dann geht die Tretmühle von vorne an. Die Signatur Beethoven bestätigte auch das erste Konzert der Singakademie. Man wird es an anderer Stelle gewürdigt finden.

Unter den Solistenkonzerten ragte der Bach-Abend F. Busonis über alles andere wie König Saul über die Männer von Israel hinweg. Busoni und Ansorge, wenn die ihre Abende geben, so ist das hier für Berlin sowohl künstlerisch wie gesellschaftlich immer etwas Besonderes. Man sieht es schon an der Zusammensetzung des Publikums. Busoni trug die von ihm für Klavier gesetzte Orgeltripelfuge in Es dur, das Capriccio über die Abreise, die drei einst von Tausig besonders herausgegebenen drei Stücke in Es dur für Lautenklavier und die vom Konzertgeber eingerichteten Goldbergschen Variationen vor. Und zwar trotz Unpäßlichkeit so, daß es schwer ist, dafür die passenden Worte des Lobes zu finden. Viele halten Busoni für den größten der lebenden Klavierkünstler, was wohl zu begreifen ist. Neues lernte man endlich an einem „Nordischen Abend" kennen, den die Kgl. Opernsängerin Hafgreen-Waag veranstaltete. Es waren Lieder und eine Klavierviolinsonate von Lill Erik Hafgreen. Letztere erfreut in ihren drei Sätzen durch einen ausgeprägt melodischen Charakter und durch einen schlichten Duktus ohne prunkende kontrapunktische Gelehrsamkeit. Allegro und Andante könnten aber zum mindesten in den Schlußpartien gekürzt werden. Am charaktervollsten ist der Schlußsatz mit seinen springenden, nordisch gefärbten Tanzrhythmen. Leider zeigte sich der vortragende Komponist als Pianist nur als sogen. Kapellmeisterspieler, wohingegen der mitwirkende Kgl. Konzertmeister Zeiler eine bemerkenswerte violinistische Leistung vollbrachte. Die fünf nach Gedichten von Prager, Dehmel und Rath komponierten Lieder waren weniger positiv-musikalischen Wesens, aber hie und da mit hübschen Einfällen im einzelnen ausgestattet. Zugunsten einer ambitiösen, oft dramatisch-pathetischen Deklamation ist die plastische Melodie geopfert, die Harmonie erkünstelt, was ja heutzutage allerdings für „feinsinnig" gilt. Gleichwohl hatte der Komponist viel Erfolg und die Konzertgeberin erst recht.

Über drei bemerkenswerte Konzerte nun, mit denen die Konzertdirektion Jules Sachs wiederum unser Musikleben aus eigener Intention und auf eigenes Risiko bereicherte, kann ich, da sie zu allgemeinen Bemerkungen Anlaß geben, die den heutigen Berliner Brief über die Gebühr verlängern würden, erst im nächsten berichten.



Von der Musikalienschau auf der Bugra

(Schluß)

Mit einer kurzen Besichtigung der Koje Nr. 2, die von den Verlegern Julius Heinrich Zimmermann, Hug & Co., P. Pabst und Fr. Portius bestritten wird, beschließen wir heute unsern Rundgang durch die Musikalienschau auf der Bugra.

J. H. Zimmermann (Leipzig) gehört bekanntlich zu den wenigen Verlegern, die gleichzeitig auch auf dem Gebiete des Instrumentenbaues tätig sind, und zwar trifft das bei diesem Haus in einer so umfassenden Weise zu, daß es schon auf die Bezeichnung „Weltfirma" für Orchesterinstrumente allein Anspruch machen kann. Wir sehen hier von diesem einen Hauptzweig des Hauses ab, obgleich eine ganze Anzahl ausgestellter Instrumente auch davon Kunde geben, und werfen ein paar Blicke in den Musikverlag. Nach zwei Hauptrichtungen hat sich hier die Tätigkeit der Firma bewegt: Einmal ist sie mit einer reichen Zahl von Schulen und Studienwerken, die meist in einheitlicher roter Färbung allen Orchestermusikern vertraut sind, auf den Plan getreten, dann hat sie sich wegen ihrer Filialen in Petersburg, Moskau und Riga besonders kräftig für russische Tondichter ins Werk gesetzt. Aus den vielen Namen, die die Verlagsverzeichnisse als Herausgeber von technischen Werken für Orchestermusiker aufzuweisen haben, sei nur ein einziger, der am meisten vertretene, hervorgehoben: Es ist Richard Hofmann, der vortreffliche Kenner aller Orchesterinstrumente und Verfasser einer ausgezeichneten praktischen Instrumentationslehre. Von den Namen der übrigen Tonsetzer dieses Verlags, die also zu einem guten Teil russischer Nationalität sind, seien die wichtigsten, auf der Ausstellung vertretenen hier angeführt: M. Balakirew, Liapounow, Gretschaninow, W. Sapellnikoff, Th. Akimenko, S. Maykapar, Tor Aulin (Violinkonzert in Cmoll), H. Kaun (Ouvertüre „Am Rhein"), Fr. Gernsheim (Violinkonzert in Fdur), G. Holländer, F. Busoni, P. Sarasate. Als Herausgeber von Studienwerken und Unterhaltungsmusik für die immer mehr an Gebiet gewinnende Laute zeichnen hier W. Wobersin, C. H. Müller-Eisenach, Paul Bühler, Ernst Neubert und Alfred Oelschlegel (Bearbeitungen von Mendelssohnschen, Schubertschen und Schumannschen Liedern). Wie man sieht, ist die Abteilung dieses Verlags, die nicht eigentlich rein instruktive Ziele im Auge hat, durchaus vornehm und modern gerichtet. Vielleicht darf man hoffen, daß sich das Haus nach diesem Kriege mehr und mehr den Erzeugnissen der guten deutschen Tondichter erschließe.

An J. H. Zimmermann schließt sich die vornehmlich in Männerchorkreisen allgemein bekannte Firma Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich, an. Aus der stattlichen Reihe klangvoller Namen von Chorkomponisten nur die folgenden — den glänzendsten der Art an der Spitze: Friedrich Hegar, dessen Totenvolk in der Urschrift ausliegt, C. Attenhofer, Hermann Suter, Gustav Angerer, Simon Breu, Fritz Volbach, Theodor Cursch-Bühren, Joseph Reiter, Hans Sitt, Richard Trunk, Heinrich Zöllner, Franz Curti, Ludwig Thuille und Carl Reinecke. Hans Huber ist mit Kammermusik- und Orchesterwerken (Böcklin-Sinfonie) vertreten. Für Klavier- und Harmoniummusik zeichnen u. a. V. Andreae, W. Berger, M. J. Erb, Hans Huber, Sigfrid Karg-Elert, Alessandro Longo, E. Bossi und N. v. Wilm. Kräftig widmen sich Hug & Co. besonders ihren Schweizer Tondichtern, von den jüngeren z. B. dem schon genannten Volkmar Andreae und dem noch in Sturm und Drang begriffenen Othmar Schoeck. Von Sammelwerken für Gesang möge des häufig aufgelegten Liederbuchs für höhere Mädchenschulen von Moritz Vogel, ferner desselben Verfassers Sammlung klassischer Chorstücke zum Gebrauch für höhere Lehranstalten und seiner 72 Mädchenlieder — ebenfalls Sammelwerk — gedacht werden. Obgleich Hug & Co. den Bücherverlag nicht als im Vordergrund ihrer Tätigkeit gelegen betrachten, haben sie doch ein ganz hervorragendes Buch in Adolf Ruthardts kostbarem „Wegweiser durch die Klavierliteratur" vorzulegen (die vor einiger Zeit veröffentlichte 8. Auflage ist unlängst in dieser Zeitschrift besprochen worden). Der Teilnahme entsprechend, die die Gegenwart dem Lautenspiel allgemein entgegenbringt, hat das Haus eine stattliche Fülle von Musik auch für dieses Instrument herausgegeben. Adolph Meyer, Karl Grandauer, Josef Reiter und ein paar andere zeichnen hier als fachmännische Herausgeber; wie fast überall bei dieser Musik handelt es sich hier beinahe ausschließlich um Sammlungen von Balladen, Volksliedern und -tänzen, seltener um eigens komponierte Stücke. Ein „Lehrgang zur gründlichen Erlernung des Lautenspiels" von Adolph Meyer vervollständigt diese zweifellos anziehende Literatur.

Ein wesentlich anderes Gesicht hat die nächste Ausstellerin, die Leipziger Firma P. Pabst. Ihr Verlagsplan dürfte kurz mit den Worten gekennzeichnet sein: Haus-, Kirchen-, Chor- und Unterrichtsmusik zeitgenössischer Tonsetzer gemäßigter Richtung. Aus der großen Reihe ihrer Klavierkomponisten guter Haus- und Salonmusik nur die folgenden, z. T. wohlbekannten Namen: Alois Reckendorf, Moritz Vogel, Ludwig Wambold, Carl Schönherr, Alexander Winterberger, Ernst Baeker, Richard Wintzer, Richard Stöhr und Ernst Toch. Mit Kirchenmusik sind vertreten: Hans Hiller, Ernst Müller, Emil Paul, Paul Prehl, Arnold Mendelssohn, Richard Röber u. a. Mit vorteilhaften Männerchören warten die Leipziger Komponisten Hermann Kögler und Hans Sitt auf. Wertvolle Unterrichtsmusik für Klavier haben Helene Caspar („Technische Studien für den modernen Klavierunterricht" und „Die moderne Bewegungs- und Anschlagslehre im Tonleiter- und Akkordstudium") und Amadeus Nestler (Bearbeitungen klassischer Etuden), für Gesang Emil Pinks (Atem-, Sprach- und Singtechnik) geliefert. Eine große Anzahl Nummern weist noch das Verlagsverzeichnis für Einzelgesang auf. Von schon angeführten Namen abgesehen, wäre hier noch zu gedenken der Johannes Bartz, Georg Blum, Arthur Holde, Armin Knab, Peter Litzinger, C. Müller-Hartung, Fr. Nagler, Max Papsdorf, Hermann Zumpe, R. Fricke und vor allen auch Otto R. Hübner, für den sich das Verlagshaus mit besonderem Nachdruck einsetzt. Auf theoretischem Gebiet ist nur ein Büchlein, dafür aber ein sehr praktisches und geschickt angelegtes, zu vermerken: Emil Pauls Aufgabenbuch für den Unterricht in der Harmonielehre.

Den letzten Ausstellungsstand dieser Koje hat das Leipziger Haus Fr. Portius inne, das sich ausschließlich an die Salonkomponisten hält.

Überblickt man die Stände der Musikalienverleger einmal nur mit Rücksicht auf den Hauptzweck, den eine Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik als Erstes im Auge haben muß, nämlich die Forderung eines würdigen Gewandes für ein würdiges Inneres, so muß allerdings zugestanden werden, daß, von manchen glücklichen Anläufen einzelner rühmlicher Ausnahmen abgesehen, hier noch längst nicht alles erfüllt ist, was die Zukunft noch erfüllen muß. Soweit wir sehen können, ist man in dieser Hinsicht auf dem Gebiete des „schönen Musikbuches" schon viel weiter vorgeschritten. Leider gestattet gerade die Ausstellung hierüber kein Urteil, weil die Verleger von Musikbüchern nur in ganz geringer Anzahl ausgestellt haben. Hier können deshalb eigentlich nur zwei Häuser genannt werden, die in beregter Hinsicht Hervorragendes geleistet haben: Georg Müller in München und Schuster & Löffler in Berlin. Man darf davon überzeugt sein, daß eine größere Teilnahme dieser Verlagsrichtung den schlagenden Beweis für die oben ausgesprochene Meinung geliefert hätte, und bei dieser günstigen Ansicht müssen wir es, ohne den Beweis erbringen zu können, belassen. —n—

Rundschau

Konzerte

Leipzig In der ersten Gewandhauskammermusik sprach der mittlere und späte Beethoven in seiner eindringlichen Sprache zu einer kleinen Zuhörerschaft. Schade, daß der Zuspruch unserer trefflichen Gewandhausquartettisten (Wollgandt, Wolschke, Herrmann, Klengel) von dem mäßigen Stand früherer Jahre noch zurückgegangen ist. Sie hätten es wahrhaftig verdient, daß ihr künstlerischer Ernst, ihre fleißige, sorgfältige Arbeit und ihre Unentwegtheit, die Leipziger mit der guten alten und neuen Literatur des keuschsten und edelsten musikalischen Schaffenszweiges bekannt zu machen, besser gelohnt würde, selbst noch in einer Zeit, wo eine geringere Teilnahme an und für sich begreiflich erscheint, und das um so mehr, als die Vertreter der beiden Außenstimmen einen Ruf besitzen, der weit über Leipzigs Mauern hinausreicht. Man mußte auch diesmal wieder mehr als Hochachtung darüber aussprechen, wie innig sich die vier Musiker in die Unergründlichkeit des letzten Beethoven (Op. 127 in Es) — man kommt diesen Werken gegenüber trotz dem schon von Grillparzer erhobenen Einspruch schwerlich ganz über Wörter wie Unergründlichkeit und Tiefe hinweg — eingefühlt hatten. Wie immer, wenn es gut gespielt wird, so wirkte das darauffolgende schönste Trio des Meisters, das in B dur stehende (Op. 97), wunderbar frisch und unmittelbar. In Prof. J. Pembaur hatten die beiden andern Herren aber auch einen Teilhaber, der ebenso durch fortreißenden Schwung und starkes Empfinden wie schöne technische Ausarbeitung und Gestaltungskraft zu fesseln verstand. Ursprünglich hatte man das Trio durch das Haydnsche Kaiserquartett und Beethovens Es dur-Quartett einrahmen wollen. Man hatte aber den Gedanken wieder fallen gelassen; denn so willkommen diese Zusammenstellung an sich gewiß gewesen wäre, so hätte doch der Zuhörer vorzeitig so abgespannt werden müssen, daß er für den letzten Beethoven schwerlich mehr aufnahmefähig gewesen wäre.

Das zweite Gewandhauskonzert war in seinen Instrumentaldarbietungen drei Meistern der musikalischen Frühromantik gewidmet. Man wird natürlich die bekanntesten Werke unserer Altmeister immer wieder einmal auf den Konzertzetteln unseres vornehmsten Konzertinstituts verlangen dürfen und müssen; wir werden aber gerade in diesem Jahre, wo es verständlich ist, wenn die „feindliche" Musik in Acht und Bann getan wird, wünschen dürfen, daß man ein wenig auf die Suche nach unbekannteren Werken sowohl unserer Klassiker wie lebenden Komponisten geht. Es ist zwar zweifellos, daß die klassischen Standwerke unserer Konzertprogramme fast ausnahmslos die bedeutendsten Werke ihrer Komponisten sind. Aber schon unter den Sinfonien Mozarts und Haydns findet sich neben den bekannten Diamanten noch manche Perle, die es verdiente, wieder einmal das Tageslicht zu sehen, und — um auf die diesmal berücksichtigten Tondichter Bezug zu nehmen — auch von Schubert sind außer den beiden vielgespielten Sinfonien noch sechs andere zum Teil wohl beachtenswerte, und von Carl Reinecke außer dem Vorspiel zum 5. Akt des Manfred eine ganze Anzahl verschiedener Orchesterwerke vorhanden, die es verdienen, ab und zu gehört zu werden. Ebenso darf man hoffen, daß man bei der Auswahl der zeitgenössischen Kompositionen, die gewiß auch meistens deutscher oder wenigstens neutraler Herkunft sein werden, eine glückliche Hand zeigen wird. Dabei genügt es sicher nicht, daß man auf gut Glück irgendwelche deutsche Reklamenamen herausgreife — denn diese zeigen leider mitunter undeutschere Eigenschaften als manche Franzosen und Russen —, sondern daß man, ohne freilich einem inhaltlosen spießerischen Hurrapatriotismus nachzugeben, wertvolle Werke begabter moderner Meister, deren wir eine ganze Anzahl besitzen, ausfindig mache. Hoffen wir also, daß die maßgebenden Stellen in den Programmfragen dieses Winters einen scharfen und gesunden Spürsinn entwickeln. Über die Ausführung der drei Hauptwerke des ersten Abends darf kurz zusammenfassend gesagt werden: Nikisch und seine Mannen vermittelten sie, von der hier selbstverständlichen musikalischen Sauberkeit abgesehen, farbenprächtig und mit warmer Einfühlung in ihren Inhalt, dabei mit rhapsodischer Freiheit, die mir wenigstens im ersten Satz der Schubertschen H moll-Sinfonie beinahe etwas zu weit ging. Es bedarf kaum der Feststellung, daß die verhältnismäßig vielen leeren Plätze die sonst so vortreffliche Akustik des Hauses merklich schädigen. Das war allerdings besonders bei den Instrumentalwerken zu merken, weniger schon bei den Gesangsvorträgen von Frau Culp, die, von Artur Nikisch über alles Lob erhaben begleitet, in einigen zum Teil seltener gebotenen, der Zeitstimmung entsprechenden Gesängen von Brahms und Hugo Wolf ihre vollendete Gesangskunst im hellsten Lichte zeigte, ohne freilich den Grad der Wärme, die in den Instrumentalwerken aufgefangen war, auch in ihre Darbietungen hinüberzuleiten. —n—

Im dritten Gewandhauskonzert kam ausschließlich Österreich-Ungarn zu Worte, und zwar durchweg mit Meisterwerken, deren Bedeutung und Wert längst allgemein anerkannt sind: Liszt mit seiner gewaltigen Tassodichtung und zwei Liedern mit Orchesterbegleitung („Die Lorelei" und „Die drei Zigeuner"), Smetana mit dem zeitgemäßen „Vysĕhrad" aus der Folge „Mein Vaterland", Dworschak mit seinen inbrünstig ernsten vier biblischen Gesängen und dem Violoncellokonzert (H moll), das zu seinen blühendsten und eigenartigsten Erfindungen gehört. Meister Julius Klengel, der nunmehr seit 40 Jahren mit höchsten Ehren im Gewandhausorchester tätig ist, brachte den Soloteil des Konzertes zu glänzender Wirkung. Auch die Gesangsolistin, Frau Mysz-Gmeiner, wurde sehr gefeiert. Das Orchester unter Artur Nikischs belebender und zügelnder Führung stand auf der gewohnten Höhe. F. B.

Zum Besten der Leipziger Kriegsnotspende veranstaltete der in Leipzig ansässige, aus Wien gebürtige Lautenlehrer Heinrich Gasparin unter dem Motto „Deutsche und österreichische Soldaten- und Volkslieder" seinen — wie der ausverkaufte Feurichsaal zeigte — vielen Freunden einen anregenden Abend. Gasparin ist kein Draufgänger wie etwa Scholander; man möchte im Gegenteil wünschen, daß er etwas aus seiner großen Zurückhaltung heraus in eine temperamentvollere Selbstgewißheit übergebe. Da aber manche schöne Tugenden, wie liebenswerte deutsche Sinnigkeit, unaufdringlicher, obgleich eben noch zu versteckter Humor, Liebe zur Sache und bemerkenswerte Gewandtheit auf dem Instrument vorhanden sind, darf man auf die weitere Entwicklung des jungen Lautenspielers gute Hoffnung setzen, zumal wenn er auch auf die weitere Pflege seiner Stimme sorgfältig Obacht gibt. Es konnte, da auch die Auslese der Lieder geschickt war, an freudigem Beifall nicht fehlen, so daß es ohne ein paar Zugaben nicht abging.

Der junge begabte Pianist Paul Schramm blieb seinem Grundsatze, mindestens einmal jährlich in Leipzig zu konzertieren, trotz dem Kriege auch heuer treu. Soweit ich ihn hören konnte, bewährte er sich wiederum, wie immer wenn er seinen guten Abend hat, als tüchtiger feinnerviger Musiker; besonders gut traf er mir, wenn ich von dem etwas überhasteten Zeitmaß des letzten Satzes (Rondo alla Turca) absehe, den Stil in Mozarts bekannter A dur-Sonate. Wie gewöhnlich, teilte er das Konzert mit einer Sängerin; diesmal hatte er sie in Martha Oppermann gefunden, einer Mezzosopranistin, die über eine ebenso gut von Natur bestellte wie vortrefflich ausgebildete Stimme verfügt. Sie ist eine von den Sängerinnen, über deren prächtigem Gesangston man sich kaum der nur mäßigen Tiefe ihrer Einfühlung inne wird. Ihre Vortragsfolge umfaßte Gesänge von J. S. Bach, C. Reinthaler, Franz Schubert, Hugo Wolf, Paul Schramm und Sigfrid Karg-Elert, deren letzte mir leider entgehen mußten.

Über Willy Burmester, den ich noch am gleichen Abend das Mendelssohnsche Konzert und den üblichen Blumenstrauß alter Meister in der Aufmachung des Spielers vortragen hörte, wäre nicht viel Neues weiter zu sagen, als daß er sein zu volkstümlichen Preisen veranstaltetes, gut besuchtes Konzert zugunsten der Leipziger Kriegsnotspende veranstaltete. Er bekundete also die gleiche hohe Künstlerschaft wie früher: feinste und sauberste Herausstellung der Technik, Schönheit des Tones, trefflichen Formensinn, Klarheit der Zeichnung und eine geistige Beweglichkeit, die besonders bei einigen Da capo-Stücken, denen er im Augenblick wieder neue kleine Schattierungen abgewann, zu merken war. Sein Begleiter Emeric Kris zeigte sich in seinem Hauptamte äußerst gewandt und anschmiegsam, als Solist im Nebenamte (Chopin, Nocturne Des dur; Liszt, Tarantella „Venezia e Napoli") zum mindesten sehr gediegen und sachlich.

Eines sehr großen Zuspruchs der Leipziger Bürgerschaft erfreuen sich die Wohltätigkeitskonzerte des Leipziger Männerchors, die unter G. Wohlgemuth wohl bald ihr erstes Dutzend erreicht haben werden. In der siebenten dieser Veranstaltungen wurde in der Alberthalle österreichisch-deutsche Bundesverbrüderung gefeiert. Auf der einen Seite: reichsdeutsche Chorsänger und zumeist auch Zuhörer — anderseits als hauptsächlichste Mitwirkende die einheimischen Einzelsänger und Redner österreichischer Abkunft: Walter Grave, dessen resonanzreichen Tenor auch der Operettendienst so wenig zu beeinträchtigen scheint, daß er den Sprung auf das Konzertpodium ohne Bedenken wagen darf, Ernst Possony, unser stimmlich und geistig gleich trefflicher Opernbariton, und Geheimrat Seeliger, der seine Ansprache über die deutsch-österreichische Waffenbrüderschaft in geschichtlicher und politischer Richtung scharf zu prägen verstand. Ferner wäre noch festzustellen, daß das Programm sein besonderes Gesicht erhielt durch Berücksichtigung von österreichischen Tondichtern, deren Namen wohl nicht erst aufgezählt zu werden brauchen, endlich, daß diesmal der Ertrag dem Roten Kreuz unserer Verbündeten überwiesen werden sollte. Da sich der Abend „im übrigen" kaum merkbar von den vorhergehenden unterschied, braucht wohl nur noch erwähnt zu werden, daß die Wogen der Begeisterung ebenso hoch bei den eigentlichen Konzertvorträgen gingen wie beim gemeinsamen Gesang.

Zum Besten der durch den Krieg geschädigten Ostpreußen veranstalteten die Sopranistin Johanna Voeckler und die Pianistinnen Margarete Schuch und Alice Voeckler im Feurichsaal eine Abendmusik. Mit vier- und zweihändigen Klavierstücken aus Op. 11 von Eduard Pilz, Alex. Winterberger (In memoriam Op. 135), Alois Reckendorf (Mazurka aus Op. 26) und Adolf Ruthardt (Menuett aus Op. 11) und mit Liedern von M. Papsdorf, O. R. Hübner und Joh. Bartz trugen die Mitwirkenden gute Hausmusik zum Teil vornehmsten Charakters auf beste hausmusikalische Weise vor. Der von der Natur mit schöner, klangvoller Stimme begabten Sängerin lag vor allem das leichtbeschwingte Lied von Bartz recht gut, wogegen sie ihre Tongebung in schwerblütigeren Stücken noch genauer auf Stetigkeit und Wohlklang hin prüfen müßte. Die zweihändigen Klavierwerke von Beethoven und Brahms, deren sich Fräulein Schuch außer den genannten Stücken auf einem trefflichen Feurichflügel annahm, hätten, um restlos zu befriedigen, noch tieferer geistiger Durchdringung bedurft.

Am folgenden Abend konnte man an der gleichen Stelle die Bekanntschaft eines tüchtigen Dresdener Musikers, namens Richard Fuchs, machen. Schlichte Vortragsweise, ruhige und ernste Auffassung und ein rhythmischer Sinn, der ihn nur hier und da an passagenreichen Stellen im Stich ließ, kennzeichneten seinen Beethoven-Abend. Freilich hatte man den Eindruck, als ob der Spieler seine Technik durch musikalisch-erzieherisches Wirken nicht auf der Höhe erhalten habe; wenigstens wirkten vornehmlich der erste und letzte Satz der Hammerklaviersonate Op. 106 reichlich ungehobelt und rissig. Viel vorteilhafter fand er sich mit dem mittleren (C moll-Sonate Op. 90) und früheren (Cdur-Sonate Op. 53) Beethoven ab. Hier wurde man nur selten an Geläufigkeitsmängel erinnert, und die größere Sicherheit der Technik schien auch eine wärmere Einfühlung zu ermöglichen. Endlich sei dem Pianisten eins nicht vergessen: Er war der erste, der seinen Abend zum Besten der bedrängten Kunst, der Unterstützungskasse des Vereins der Musiklehrer und Musiklehrerinnen zu Leipzig veranstaltete.

Für die durch den Krieg geschädigten Angehörigen der Lukasgemeinde fand in deren Kirche eine geistliche Musikaufführung statt, die durch anerkennenswerte Leistungen und einen guten Besuch bewies, daß auch außerhalb des inneren Stadtringes Sinn für gute Musik herrscht. Der freiwillige Kirchenchor, der besonders gut im Sopran besetzt ist, sang unter seinem Leiter Paul Preußer Chöre von H. Rinck, M. Hauptmann und J. Bartz, die zwar nur mäßige Schwierigkeiten aufwiesen, aber stimmlich und rhythmisch gewissenhaft vorbereitet waren. Einzelmitwirkende waren: Frl. Gertrud Schultze, deren von gutem musikalischen Verständnis gestützter, wohlgepflegter Mezzosopran in Gesängen von C. Kahl (Geistliches Abendlied), C. Schönherr (Wanderers Nachtlied) und Händel (Arioso mit Violine und Orgel) dankbare Aufgaben fand, Fritz Scharff, der sich in einem mit Violine gesetzten Larghetto von N. v. Wilm — leider konnte ich nur dieses von ihm hören — mit seiner Harfe wohl vertraut zeigte, und Alfred Reinhardt, ein tüchtiger Geiger, dem man für die gute Einfühlung in seine Geigerstimme ein wohlklingenderes Instrument wünschen möchte. Die Begleitungen klangen unter den Händen von Paul Gutbier gewandt und anschmiegsam, und das fugierte Vorspiel zum Reformationschoral, woran sich die Gemeinde beteiligte, nötigte viel Achtung ab, vorausgesetzt, daß es, wie anzunehmen, aus der eigenen Werkstatt des Spielers stammte.

Mit Haydns Kaiserquartett, Smetanas musikalischer Selbstbiographie „Aus meinem Leben" und Schuberts nachgelassenem Dmoll-Quartett hielten die Böhmen (Hoffmann, Suk, Herold, Zelenka) ihre erste diesjährige Einkehr, von den Leipzigern in kaum geringerer Anzahl und nicht minder freudig als andere aufgenommen. Wenngleich schon das erste Werk, besonders die ewig vorbildlichen Variationen, einen starken Eindruck machte (ohne freilich dem Stil in altwienerischer guter Laune immer ganz gerecht zu werden), so waren die vier doch erst bei Smetana, dessen farben- und empfindungsreiches Quartett sie wunderbar sinnenfällig vermittelten, und bei Schubert, den sie gleich scharf zeichneten, wieder ganz die Alten. Vollendete technische Ausarbeitung und wundervolle musikalische Durchdringung hielten sich hier die Wage. Dr. Max Unger

Nürnberg In der abgelaufenen Konzertsaison führte der Verein für klassischen Chorgesang unter Hans Dorners begeisternder Leitung Bachs „Matthäuspassion" auf. Von früheren Einstudierungen unterschied sich die diesmalige dadurch, daß sie nach der Originalpartitur Bachs erfolgte. Chor und Orchester leisteten Vorzügliches; von den Solisten: Agnes Leydhecker (Straßburg), Emma Bellwidt (Frankfurt), Hermann Gürtler (Wien), Dr. Hans Moser (Berlin) und Hans Vaterhaus (Frankfurt) gefiel ganz besonders die an erster Stelle genannte Altistin.

Auch der Lehrergesangverein hatte eines von den volkstümlichsten Oratorien, die „Schöpfung" von Haydn gewählt und damit dem neuen Dirigenten August Scharrer Gelegenheit gegeben, seine Routine als Chor- und Orchesterleiter darzutun. Sein temperamentvolles Vorwärtsdrängen ließ die frohe, liebliche Musik manchmal in etwas fremder Auffassung erscheinen, hat aber dem Ganzen nicht geschadet. Mit der sorgfältigen Einstudierung des wohlgeschulten, stimmgewaltigen Chors hat sich der Dirigent vorteilhaft eingeführt. Neben der Meisterleistung von Prof. Felix v. Kraus (München) standen Emma Tester (Stuttgart) und Wolfgang Ankenbrank (Nürnberg) in ihren Solopartien nicht zurück. Das philharmonische Orchester und der Gesangskörper folgten jedem Wink der umsichtigen Leitung.

Nicht auf gleich hohem künstlerischen Niveau wie die beiden genannten Chorvereinigungen steht der von Carl Pittner

dirigierte Chor, welcher das „Te Deum" von P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn zur ersten Aufführung brachte. Das Werk hat wohl manche Anklänge an Bekanntes, ist aber voll Wohllaut und verrät aufrichtiges Streben des Komponisten, die modernen Errungenschaften in der Musik der religiösen Idee dienstbar zu machen. Namentlich glückten ihm diejenigen Partien, die er dem Soloquartett zugeteilt hat, und die, in denen sich dieses mit dem Chor vereinigt. Die Stimmen der Damen Irma Koboth und Martha Liebel von hier, sowie von Paul Landry (München) und Hans Wuzél (Hoftheater Kassel) klangen prächtig zusammen.

Der kleine, aber ganz hervorragend geschulte und ideal singende Privatchor des Kgl. Musikdirektors Carl Hirsch bot einen auserlesenen Kunstgenuß mit dem Vortrag einer Reihe von 3- bis 8stimmigen Gesängen aus der Blütezeit des a cappella-Stils, dann von Chören mit Orgelbegleitung aus der klassischen Zeit und einer Anzahl moderner Werke, von denen die 16stimmige Ode „Der Abend" von R. Strauß und die 3—12-stimmige Suite für Frauenchor „Nippon" von Lendvai trotz ihrer Schwierigkeiten eine glänzende Wiedergabe fanden. Was das gesangspädagogische Geschick des Dirigenten, unterstützt von dessen künstlerischem Empfinden, mit diesem Chor zuwege gebracht hat, kann nicht genug bewundert werden. Auch eine ausgezeichnete Solistin, Eva Katharina Lißmann, war beigezogen worden. Mit 4 Liedern von Marx und den eigenartigen, charakteristischen „Liedern und Gesängen des Todes" von Mussorgski zeigte sie neben einem überaus warmen Organ eine überlegene Gestaltungskraft.

Im Philharmonischen Verein führte der rührige, feinsinnig jedem Musikstile gerecht werdende Theaterkapellmeister Robert Heger Beethovens „Dritte", dann das Bachsche Brandenburger Konzert Nr. 3 und „Till Eulenspiegel" von R. Strauß mit dem vereinigten Stadttheater- und philharmonischen Orchester sehr exakt vor. In 2 weiteren Konzerten bot Kapellmeister Wilhelm Bruch wohleinstudiert die 9. Sinfonie von Bruckner, die romantische Ouverture von Thuille und Korngolds „Schauspielouverture", während Paul Geisler einer von ihm komponierten sinfonischen Dichtung „Sturm und Drang" mit völliger Beherrschung des Orchesters zur Uraufführung verhalf. Letzteres Werk ist sehr farbenprächtig instrumentiert; der Tondichter benützt stellenweise auch die Orgel und hat es hauptsächlich auf Massenwirkung abgesehen. Den besten Eindruck hinterließen die beiden ersten Sätze. In diesen Konzerten bewährten sich Hertha Dehmlow (Berlin), von Hans Bruch (Köln) trefflich begleitet, Kammersänger Karl Erb (München) und Gertrude Foerstel (Wien) als Gesangssolisten mit prachtvollen Stimmitteln und hoher musikalischer Intelligenz.

Wilhelm Bruch hat sich in den zahlreichen Volkskonzerten durch die sorgfältige Einstudierung aller Sinfonien von Brahms und Beethoven (die neunte ausgenommen), sowie verschiedener Sinfonien von Haydn, Bruckner, Schumann, Tschaikowsky und Berlioz, ferner mancher sinfonischen Dichtung von Liszt und R. Strauß Verdienste erworben. Bedeutenden Genuß bereitete ein von Bruch veranstaltetes Liszt-Wagner-Konzert, in welchem unter Mitwirkung des Tenoristen Chr. Wahle (Kopenhagen) und des Männergesangvereins „Elfer" die Lisztsche Faust-Sinfonie, dann die Vorspiele zu Lohengrin und Parsifal und die Venusberg-Szene eine treffliche Wiedergabe erfuhren. Das versuchsweise versenkte Orchester klang beim Parsifal-Vorspiel, in welchem die Streicher nicht die Bläserharmonien unterbrechen, wohl großartig; im übrigen aber müßte der Streicherchor sehr verstärkt werden, um gegenüber den Bläsern nicht einzubüßen; denn die Streicher wurden stellenweise ganz zugedeckt. In den Volkskonzerten trat Gustav Cords mit einer von ihm komponierten sinfonischen Fantasie „Hellas" auf den Plan, die aber ob ihres lärmenden Charakters mit Ausnahme des 3. Satzes nur mäßigen Anklang fand. Erfolgreich traten ferner auf der Violinspieler Rudolf Weinmann (Bielefeld), der Cellist Paul Barth (Köln) und der Pianist Edwin Hughes (München); außerdem die Sängerinnen Elisabeth v. Langsdorff, Johanna Hanfstaengel, Emma Greve, Margarete Hübner-Birkenfeld, Berta Gerten, sämtliche aus München, dann Adelheid Bruder (Ulm), Marie Walter (Fürth), Helene Schütz (Leipzig), Emy Karvasy (Wien) und Martha Liebel (Nürnberg).

Das von der Firma H. Tietz & Co. veranstaltete III. Künstlerkonzert vermittelte die Bekanntschaft mit der Kammersängerin Lilly Hafgreen-Waag (Berlin), die über ein machtvolles Organ und leidenschaftliche Gestaltungsgabe verfügt, dann vom Kammersänger Heinrich Hensel (Hamburg), dessen glanzvoller Tenor namentlich Liedern von R. Strauß, Wagner und Weingartner zustatten kam, endlich von Alfred Hoehn (Frankfurt), der sich als Pianist von hoher technischer Vollkommenheit und bedeutender Musikalität erwies.

In zwei Konzerten der Konzertgruppe Nürnberg tat sich besonders hervor der Bariton Udo Hußla, der eine Reihe von neueren, hier noch nicht gehörten Liedern jetzt lebender Komponisten vortrug. Sein schönes Organ verband sich mit dem angenehmen Sopran von Flore Kant, die auch mit volksliedartigen Sologesängen großen Applaus erzielte, zum Vortrag von Duetten von Cornelius. Lina Sprenger und Luise Luber, ganz besonders aber Maria Kahl-Decker bekundeten treffliche pianistische Fertigkeit. Hans Meyer (Violine) und Georg Krug (Klavier) spielten die Esdur-Sonate Op. 18 von R. Strauß mit gutem technischen Gelingen. Von weiteren einheimischen Künstlern legten Dora und Marie Stoecker (Gesang) und Frau Betti Schneider-Stoecker (Klavier) aufs neue recht erfreuliche Proben ihres soliden musikalischen Könnens ab. Letztgenannte Pianistin veranstaltete auch mit dem Geiger Alfred Kaspar einen Abend, an welchem Sonaten von Mozart, Brahms und Beethoven zu Gehör gebracht wurden.

Von auswärts gaben Liederabende: Hermann Gura, der Löwe-Balladen, von W. Kerridge schmiegsam begleitet, treffend zu charakterisieren verstand; dann Ludwig Wüllner, welcher von dem vorzüglichen Klavierspieler W. Ruoff in dem Bestreben, den Inhalt der Gesänge in möglichst plastischer, dramatisch belebter Gestalt darzubieten, aufs beste unterstützt wurde; ferner Dora Hermann (München), die mit anmutiger Stimme eine Reihe älterer und neuerer Lieder vortrug und den Beweis für die vortreffliche Schule ihres Vaters erbrachte. Ihre Begleitung wurde in bekannter Vollendung von Prof. Schmidt-Lindner ausgeführt. Arthur van Eweyk sang mit weniger glanzvollem als kräftigem Organ und ausdrucksvoller Deklamation ebenfalls verschiedene Löwe-Balladen. Er trat zusammen mit Gisela (Klavier) und Palma (Violine) v. Pászthory auf, welche beiden Künstlerinnen bei etwas zu robuster Tongebung ein hohes Maß technischer Vollkommenheit erkennen ließen. Meta Gutmann, eine Klavierkünstlerin mit perlender, leichtflüssiger Technik, spielte mit Wilh. Wolf (vom Hoforchester München) mit gutem Gelingen Beethovens „Kreutzer-Sonate" und eine von dem tüchtigen Geiger selbst komponierte, wohlklingende Suite im alten Stil.

Prof. Adolf Wildbrett

Noten am Rande

Gesteigerter Wahnwitz in Paris. Es gibt mit einem Male Leute in Paris, die sich bemühen, Beethoven als Belgier zu erklären, dessen Genius Deutschland in schamlosester Weise ausbeute. Der „Figaro" versteigt sich zu der Behauptung, Beethoven verkörpere die reinste Form des französischen Genies.

„Es is halt Krieg." Eine Leserin erzählt in der „Frankf. Zeitung" folgendes nette Geschichtchen: Verschiedene Soldaten, die in einem Frankfurter Privatlazarett untergebracht sind, besuchten, als es ihnen besser ging, den Palmengarten, der ihnen ungemein gefiel. Als wieder Ausgehtag war, erschien eine sehr wohltätige Dame und brachte Konzertbillette für ein Wohltätigkeitskonzert. Auf die Frage einer anderen Helferin: „Nun, gehen Sie heute wieder in den Palmengarten?" erwiderte ein Soldat ziemlich niedergeschlagen: „Nein, wir gehen in ein Konzert; no, was kann mer mache — es is halt Krieg!"

Kreuz und Quer

Coburg. Im Coburger Hoftheater fand die Erstaufführung von Alexander Ritters „Der faule Hans" unter A. Lorenz' Leitung statt.

Dresden. Am 14. und 21. Oktober dirigierte Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes zwei geistliche Konzerte in der jedesmal ausverkauften Kreuzkirche zum Besten der Kriegshilfe. Es wirkten in beiden Konzerten (vor insgesamt 7000 Zuhörern) mit: Frau Kammersängerin Minnie Nast, Herr Kirchenmusikdirektor Bernhard Pfannstiehl und der Dresdner Lehrergesangverein.

Eisenach. Kammersänger Alfred Kase bescherte auch uns einen Vaterländischen Abend mit Volks- und Soldatenliedern. Der Künstler fand eine jubelnde Aufnahme und wird baldigst zurückerwartet.

Wien. Der Komponist und Musikschriftsteller Richard Heuberger ist hier im Alter von 64 Jahren gestorben. Er war am 18. Juni 1850 zu Graz geboren, wollte ursprünglich Ingenieur werden, ging dann aber, bereits 26 Jahre alt, zur Musik über. Heuberger hat im Wiener Musikleben eine führende Rolle gespielt. Er war Lehrer am Konservatorium, Dirigent des Akademischen Gesangvereins, der Wiener Singakademie und des Wiener Männergesangvereins. Außerdem war er Musikkritiker des „Wiener Tageblatts" und der „Neuen Freien Presse" und Redakteur der „Neuen musikalischen Presse". Heuberger war ein vortrefflicher Musiker, der es nicht nötig hatte, zu blenden. Allgemein bekannt wurde er durch die Operette „Der Opernball", die sich von der Trivialität der modischen Werke fernhielt. Auch das Ballett „Struwelpeter" und die hübsche volkstümliche Oper „Barfüssele", die wir 1905 in Dresden sahen, sind vielfach aufgeführt worden. Von seinen sonstigen Kompositionen sind sehr gediegene Orchesterwerke und Chöre hervorzuheben. Ferner verdanken wir ihm eine Schubert-Biographie. B.

Musiker-Kalender

Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1915 (30. Jahrgang) mit Porträt und Biographie Prof. Friedrich Gernsheims ist wiederum in Max Hesses Verlag (Leipzig) erschienen. Er bringt ein reiches statistisches und chronistisches Material über das gesamte Musikleben Europas mit in gewohnt peinlicher Genauigkeit geprüften und in anerkennenswerter Weise ergänzten Daten, u. a. ein Verzeichnis von Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart mit Lebensdaten, einen Stundenkalender für alle Tage des Jahres, ein Verzeichnis der größeren reichsdeutschen Orchester sowie der deutschen Opern- und Operettenbühnen, einen reichhaltigen Adressenteil mit den genauen Anschriften der ausübenden und schaffenden Tonkünstler, Konzertbureaus usw. in allen bedeutenden Städten Europas. Zwei literarische Arbeiten von Dr. Carl Mennicke erhöhen den Wert dieses Musikalmanaches. „Von musikalischer Überproduktion" handelt der wissenschaftliche Beitrag, während sich der biographische mit der Persönlichkeit Prof. Friedrich Gernsheims beschäftigt.

Der Allgemeine Deutsche Musiker-Kalender für 1915 ist im Verlag von Raabe & Plothow in Berlin erschienen. Dieser neue (37.) Jahrgang des altbewährten Nachschlagebuches schließt sich in der Einrichtung seinen Vorgängern fast unverändert an. Einige Erweiterungen des Adressenmaterials bedeuten zugleich eine verstärkte Brauchbarkeit des Kalenders, der an Zuverlässigkeit des Inhalts allen billigen Ansprüchen gerecht wird. Nur möchten wir die Schriftleitung des Kalenders darauf aufmerksam machen, daß es schon seit 8 Jahren ein „Musikalisches Wochenblatt" nicht mehr gibt, sondern in Leipzig einzig und allein die „Neue Zeitschrift für Musik" (seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt).

Verantwortlicher Redakteur: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 16. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 46

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 12. Nov. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Musik und Künstler des feindlichen Auslandes

Von **Otto Viktor Maeckel**

In Heft 37/38 der Neuen Zeitschrift für Musik bringt Wilhelm Tappert einen interessanten Artikel „Unsere Musikprogramme“, in dem er sich gegen die Aufnahme feindlich ausländischer Komponisten und Solisten in deutsche Konzertveranstaltungen wendet. Dieselbe Frage ist noch von vielen anderen Seiten in mehr oder weniger sachlicher Weise angeschnitten worden und hat auch mich zum Nachdenken angeregt. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Paris und London, und als Musiker nicht unbekannt mit der dortigen Musikpflege, glaube ich einige Vorschläge machen zu können.

Es ist vollkommen in der Ordnung und nicht mehr als recht und billig, wenn man aus Anlaß des Krieges bestrebt ist, jetzt und für die Zukunft das Sichbreitmachen vieler ausländischer Komponisten in unseren Konzertsälen, zumal wenn es auf Kosten unserer einheimischen geschieht, nach Möglichkeit einzuschränken, um dadurch auf den Standpunkt zu kommen, den man in Frankreich und Rußland schon längst vertritt; dasselbe gilt von den ausübenden Künstlern, auf die ich später noch zu sprechen komme. Aber man sei vorsichtig, in der Hitze des Gefechtes das Kind mit dem Bade auszuschütten und aus Prinzipienreiterei Maßregeln zu ergreifen, die auf die Dauer nicht gut aufrechtzuhalten sind, die unter Umständen, wenn sich die jetzt hochgehenden Wogen wieder geglättet, vielen mehr schaden als nützen, und die man dann nicht gut wieder aufgeben kann, ohne sich eine Blöße zu geben.

Mit Freuden werden wohl fast alle Leser einer Musikzeitung, die einen gesunden musikalischen Standpunkt vertritt, Tapperts Aufforderung begrüßt haben, energisch Kehraus zu machen mit den französischen Impressionisten, Expressionisten und Neutönern, Debussy und Ravel an der Spitze. Mit der vollständigen Aufgabe dieser Unmusik, die nach meinen Erfahrungen in Deutschland viel mehr An- und Nachbeter findet als in ihrem eignen Lande, haben wir nicht nur nichts verloren, sondern viel gewonnen. Ich habe keinen der wirklich musikalisch bedeutenden französischen Pianisten jemals auch nur ein Stück von Debussy öffentlich vortragen hören. Mein verstorbener Lehrer Raoul Pugno, der sich sogar weigerte, sich solche Stücke von Schülern vorspielen zu lassen, meinte mir gegenüber: „C'est de la blague (Blech, Unsinn)“ oder: „C'est de la musique pour des femmes hystériques!“ und als wir über die Oper „Pelléas et Melissande“ sprachen, die ich gehört hatte, meinte er: „Je l'ai trouvé supportable, parce qu'on entend si peu de la musique!“ In den Kompositionen eines Saint-Saëns und anderer nennenswerter französischer Komponisten wird man vergeblich nach neutönischen Einflüssen suchen. Und wie sieht es in Deutschland aus?

Ich will nicht behaupten, daß unsere bedeutenderen Komponisten von dieser Musikseuche angesteckt worden wären, aber eine große Menge unserer jungen Tonsetzer ist doch auf diesen französischen Schwindel in einer bedauerlichen Weise eingegangen.

Mögen sich auch schon einige Deutsche und Österreicher, die ich nicht nennen will, einen Namen als „Neutöner“ gemacht haben: von Frankreich, wo man schon seit Fétis' Zeiten Versuche gemacht hat, das alte Harmoniesystem zu stürzen und ein neues, unerhörtes aufzustellen, geht die ganze Bewegung aus, und man muß nur wissen, was sie in erster Linie bezwecken soll, um den richtigen Standpunkt ihr gegenüber einzunehmen.

In Frankreich gibt es nämlich in den letzten Jahrzehnten eine Reihe recht mittelmäßiger, aber dafür stark chauvinistisch angehauchter Komponisten, denen es ein großes Ärgernis ist, daß man sich auch in ihrem Lande dem Einfluß eines Wagner und Liszt nicht mehr entziehen kann, und daß die deutsche Musik dort mehr und mehr Boden und Bedeutung gewinnt. Unfähig etwas zu schaffen, was unserer modernen Musik zur Seite gestellt werden könnte, kamen diese Leute, in ihrem Selbstbewußtsein und ihrer Eitelkeit verletzt, auf den gar nicht üblen Gedanken, sich und Frankreich aus diesen Banden dadurch zu befreien, daß sie sich als Musikreformatoren aufspielten; sie wollten eine französische Musik schaffen, die als eine überhaupt vollkommen neue Kunst nicht nur der Wagnerschen siegreich entgegengehalten werden konnte, sondern die sogar alles bis dahin Geschaffene und für schön Befundene als eine traurige Verirrung erscheinen lassen sollte. Man mußte sie nur einmal reden hören! Auf Wagner sollte Herr Debussy folgen, und nach diesem hatte sich dann die ganze Welt zu richten! Man sieht, daß die ganze Strömung so deutschfeindlich ist, wie nur etwas sein kann. Bei den vernünftigen französischen Musikern stieß, wie gesagt, die neue Richtung auf verhältnismäßig wenig Gegenliebe. Allerdings unfähige Komponisten, die sich getrieben fühlen,

in die Tinte zu stechen und nach berühmten Mustern Kompositionen aufs Papier zu schmieren, in denen das Tollste und Verkehrteste den Anspruch machen kann, richtig zu sein, weil eben alles erlaubt ist, die aber ratlos dastehen würden, wenn sie einen Choral harmonisieren oder die einfachste Fuge schreiben sollten, die gibt es dort ebensogut wie bei uns.

Die Vorliebe der Deutschen aber für alles Ausländische, Neu- und Fremdartige kam dieser ganzen Bewegung so sehr zu statten, daß es zweifelhaft ist, ob sie einen solchen Umfang angenommen hätte, wenn nicht deutsche Künstler, darunter solche mit großem Namen — Orchesterdirigenten, Pianisten und Sänger —, mit einem Eifer für sie eingetreten wären, der einer besseren Sache hätte zugute kommen sollen. Durch sie ist diese Musikrichtung erst ins große Publikum gedrungen, und unseren Pianisten ist es zu verdanken, wenn, wie ich in Paris in der Musikalienhandlung des Durandschen Verlages hörte, Debussys Klavierkompositionen in Deutschland begehrter sind als in Frankreich. Dabei vergesse man nicht, daß diese Werke meist viel zu schwer sind, als daß sie von Dilettanten auch nur notdürftig wiedergegeben werden könnten, während sie für Klavierspieler von Beruf stellenweise nicht ohne pianistischen Reiz sein mögen. Jedenfalls lag der Fall ursprünglich nicht vor, daß unsere Künstler einem Bedürfnis ihrer Hörer hätten entgegenkommen müssen. Wenn ein D'Albert, Emil Sauer oder Lambrino Kompositionen von Debussy usw. spielen oder Alfred Hoehn sich bewogen fühlt, für den englischen Neuimpressionisten Scott einzutreten, so geschieht dies ganz allein aus eignem Antrieb, und wenn solche Künstler mit ihren Vorträgen eine gewisse Wirkung erzielen, so sollte man sich fragen, was auf das Konto der Komposition kommt und was der virtuosen Wiedergabe und einer raffinierten Anschlagskunst zuzuschreiben ist.

Daraufhin aber laufen am nächsten Tage so und so viele Menschen in die Notenhandlung, kaufen sich die Stücke, quälen sich damit ab, reden sich ein, daß das, was sie nicht verstehen und nicht einmal schön finden, etwas Großes sein muß, hoffen, es bald noch einmal hören zu können, und verderben sich nach und nach durch die Beschäftigung damit Gehör und Geschmack.

Ich kann also unseren Künstlern nur dringend raten, mit ihrem Eintreten für solche Komponisten in Zukunft vorsichtiger zu sein als bisher, und je bedeutender und berühmter ein deutscher Künstler ist, desto klarer sollte er sich der Verantwortung bewußt werden, die er damit übernommen hat.

Jetzt ist es an der Zeit, die Narkose der neufranzösischen Unmusik abzuschütteln und vor einer musikalischen Dekadenz haltzumachen, der wir mehr und mehr zueilten.

Auch über die Pflege der russischen Musik läßt sich ein Wort reden, mag sie auch viel besser sein als die, von der ich bisher sprach. Was hat man wohl verloren, wenn man nicht die Werke von Rimsky-Korsakow, Glazounow, Arensky, Rachmaninoff, Moussorgsky, Balakirew, Liapounow, Scriàbine usw. kennt? Die russische Musik trägt ein so ausgesprochen nationales Gepräge, daß sie eigentlich mehr als jede andere an den Boden ihres Landes gebunden sein sollte; aber das genügt gerade, um das deutsche Publikum bei seiner Sucht nach Exotischem in Entzücken zu versetzen. Man wird doch wohl nicht behaupten wollen, daß z. B. diese genannten Komponisten sich bei uns Heimatsrechte erworben hätten wie manche andere Ausländer.

Dies führt mich zu dem Punkte, den ich zu bedenken geben möchte. Wie man wohl kaum daran denkt, infolge des Krieges mit England in der Literatur Shakespeare und Dickens aus Deutschland zu verbannen oder auf den Franzosen Molière zu verzichten, so gibt es auch in der Musik Komponisten uns jetzt feindlicher Nationen, deren Werke wir in Zukunft nur ungern vermissen würden. Ich erinnere z. B. an Bizet, Thomas, Gounod, Boieldieu, Auber, Berlioz, Rubinstein, Tschaikowsky, Field usw. Es liegt mir fern, eine Liste der erlaubten Komponisten aufstellen zu wollen, daher will ich mich mit der Aufzählung einiger Namen begnügen, die ein jeder mit dem einen oder anderen ihm liebgewordenen Werke verknüpft. Ich halte es für ausgeschlossen, daß man in England, Frankreich oder Rußland so töricht ist, auf einen Bach, Beethoven, Mozart, Brahms, Wagner verzichten zu wollen oder in England besonders auf Händel und Mendelssohn, warum also sollen wir uns musikalische Entbehrungen auferlegen, die ja vielleicht nicht schwerwiegend sind, aber doch auf die Dauer empfunden werden würden. Was man nicht durchsetzen kann, soll man lieber gar nicht beginnen, und auf manche ausländische Komponisten, die der Musikgeschichte angehören, die ja doch international ist, haben wir Eigentumsrechte, die wir durchaus nicht aufzugeben brauchen. Man sollte einen Unterschied machen zwischen unvergänglichen Meisterwerken und den Erzeugnissen einer mehr oder weniger nationalistischen Musikströmung, einerlei, ob sie aus Frankreich, Skandinavien, Rußland oder Böhmen bei uns eingeführt werden. Die Unterscheidung, ob wir mit dem einen Lande Krieg führen oder dem andern in Frieden leben, hat nichts zu tun mit der billigen Forderung, daß unsere deutschen Konzertveranstaltungen oder Veranstalter viel zurückhaltender sein sollten mit der Wiedergabe und Verbreitung von Werken, die, meist nur von vorübergehender Bedeutung, in einem ganz fremden Volkscharakter und nationalen Empfinden wurzeln und die nur für das Land bestimmt sein können, in dem sie entstanden sind. In Frankreich und England — auch wohl in Rußland, das ich nicht kenne — hat man diesen Unterschied schon stets gemacht. Während man dort die Werke klassischer Komponisten, wozu mittlerweile auch Mendelssohn, Schubert, Schumann, Wagner und Brahms gerechnet werden, nicht bloß in Konzert und Theater, sondern auch besonders auf den Musikschulen und zu Hause in weitgehender Weise pflegt, finden Kompositionen, die von einer fremdnationalen Empfindung getragen sind, nur schwer Eingang. Ich muß übrigens Tappert insofern widersprechen, als ich in Paris deutschen Komponisten in Konzert und Theater oft genug begegnet bin, noch viel mehr natürlich in London. In Paris bilden Haydn, Mozart und Beethoven — auch Mendelssohn und Brahms — ebenso den eisernen Bestand der Orchesterkonzerte und Kammermusiken wie bei uns, und in anderen französischen Städten ist es ebenso. Ferner habe ich auf den beiden Pariser Opernbühnen, ohne — ausgenommen beim „Freischütz" — im mindesten über die „Aufmachung" überrascht zu sein, folgende Opern deutscher Komponisten gehört: Orpheus, Armide, Alceste, Iphigenie von Gluck, Zauberflöte und Don Juan von Mozart, sämtliche Musikdramen Wagners, die an der Großen Oper mindestens ebenso oft gegeben werden als auf einer deutschen Opernbühne, den Freischütz von Weber, Salome von Strauß,

es in Braunschweig: Désirée Artot und ihr Gatte Padilla sangen, Henri Wieniawski, Louis Brassin und Giovanni Bottesini, der „Paganini des Kontrabasses", spielten, was alles zusammen für 1—5 Mk. Eintrittspreis zu hören war. Ein solches „Elitekonzert" nun kann auch selbst ein Jules Sachs nicht mehr zustande bringen, denn die Künstlerhonorare sind inzwischen schwindelhaft hoch geworden, aber seine vollen Häuser zeigen, daß das Publikum mit solcher Rehabilitierung alter Konzertsitte zufrieden ist. Das obenerwähnte Wagner-Konzert bestimmte nun auch das unmittelbar darauf fällige Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters: Siegfried Wagners liebenswürdige Gefälligkeit bot auch da seine hilfreiche Dirigentenhand dar. Er führte in dem wiederum dicht gefüllten Saale u. a. Beethovens achte Sinfonie auf, das Werk, mit dem er sich schon vor Jahren als Dirigent einführte und seitdem mit Vorliebe betätigt. Ich war da enttäuscht, denn meine Hoffnung, daß diese Aufführung von gewissen Mode gewordenen Unsitten emanzipiert sein würde, erfüllte sich nicht. So war das Tempo des zweiten Satzes wieder zu lebhaft, das des Menuetttrios zu sentimental; bei der Repetition des Hauptteiles im ersten Satze hörte man im Lärme der Bläserfüllstimmen die thematischen Hauptlinien nicht u. a. m. Es scheint also alles Predigen vergebens zu sein.

Von den Konzerten des Blüthner-Orchesters aber sei diesmal ebenfalls nur eines erwähnt, da es eine bemerkenswerte Neuheit brachte. Diese war die Komposition des Hartschen Gedichtes „Weltfrühling", die Arno Rentsch für fünfstimmigen Chor und Orchester unternommen hatte, und der Kittelsche Chorsang. Das Werk zeichnet sich nicht nur in der Erfindung, sondern auch im Chorsatze und in der Instrumentation vor vielen aus. Es ist ein vollendetes Meisterstück. Als geschmack- und stilvoller Instrumentator zeigte sich der Komponist ferner in einer Bearbeitung des Schubertschen Psalmes für vierstimmigen Frauenchor. Solistisch traten die Altistin Paula Werner-Jensen und der Baßbaritonist Otto Werth, der einst seine Laufbahn am Leipziger Stadttheater begann und sich dann dem feineren Gebiete des Konzertgesanges zuwandte, mit starkem Erfolge auf.

Rundschau

Oper

Wien Gerade am Jahrestag der Schlacht bei Leipzig — 18. Oktober — wurde 2 Monate später als sonst endlich wieder unsere Hofoper eröffnet, und zwar sehr zeitgemäß mit einem unserer deutschen Meisterwerke, Wagners „Lohengrin". Wie schon vor mehr denn 40 Jahren während des deutsch-französischen Krieges geriet auch jetzt wieder das ausverkaufte Haus bei der herrlichen Stelle des Königs:

Für deutsches Land — das deutsche Schwert:
So sei des Reiches Kraft bewährt!

(prachtvoll von Herrn R. Mayr gesungen und mächtig vom Chor aufgenommen) in einen wahren Taumel der Begeisterung. Daß das noch dazu an den Ufern der Schelde bei dem damals und jetzt wieder deutschen Antwerpen erklang, erhöhte noch die hochfestlich patriotische Stimmung. Übrigens war die vom Kapellmeister Reichwein geleitete Vorstellung auch künstlerisch durchweg gelungen. Außer unserem unübertrefflichen Bassisten R. Mayr boten auch die Herren Schmedes (Lohengrin) und Weidmann (Telramund) ihr Bestes, während man in der Darstellerin der Elsa, Frl. Geyersbeck, ein vielversprechendes neues Mitglied zu begrüßen hatte und das schon von früher vorteilhaft bekannte Frl. Hoy eminent dramatisch die Ortrud gab. Chor und Orchester erschienen trefflich vorbereitet, in ihrem Zusammenwirken die großen Steigerungen prächtig zur Geltung bringend.

T. H.

Konzerte

Berlin Wundervoll feierlich erklang im ersten Konzert der Singakademie Beethovens Missa solemnis. Eine andächtige Gemeinde, die vielleicht in der gegenwärtigen Zeit mehr denn je das Bedürfnis hat, sich ihrer höchsten Kulturwerte zu versichern, fühlte sich erhoben und emporgetragen in den Lichtkreis einer Kunst, deren Heiligkeit weniger in der religiösen Idee, als vielmehr in der transzendenten Reinheit gipfelt, mit der eine Bekennerseele von der Ausdrucksgewalt eines Beethoven das Hochamt deutscher Kunst zelebriert. Der Chor der Singakademie stand unter Leitung von Prof. Georg Schumann auf der Höhe seiner schweren Aufgabe und bot Meisterleistungen chorischer Gesangskunst; das Vokalquartett von Frau Grumbacher-de Jong, Therese Behr-Schnabel, George A. Walter und Arthur van Eweyk glich im ausgezeichneten Ensemble aus, was solistisch hier und da zu wünschen übrig blieb; das Philharmonische Orchester mit Herrn Konzertmeister Thornberg im obligaten Violinpart und Prof. Irrgang an der Orgel: alle einten sich zu einer tiefeindrucksvollen Wiedergabe des Werkes, in dessen Schlußwort die Sehnsucht der deutschen Nation mitschwingt: Dona nobis pacem! K. Schurzmann

Leipzig Fräulein Eirene Palli, eine in Leipzig ausgebildete Sopranistin halb griechischer und halb englischer Abstammung, gab im Kaufhaus einen Abend mit Liedern und Gesängen von Tondichtern reichsdeutscher und österreichischer Abkunft (Schubert, R. Schumann, Dvorák, H. Wolf). Sie verfügt über eine helle wohlklingende Stimme mittlerer Größe, über eine gute Auffassung, die freilich häufig in der Charakterisierung nach Übertreibung neigt, und eine Ausbildung, die fast beendigt genannt werden darf. Eine leise Indisposition schien diesmal ihren reinen Stimmklang etwas zu trüben. Herr Paul Aron besorgte die Begleitung sehr kundig, ohne freilich immer die rechte Grenze für die Stärke grade zu treffen. — So weit mein Urteil über die Sängerin. Soll man aber nicht noch eine Kritik über die in großer Anzahl erschienenen Zuhörer hinzufügen, die sich doch wohl zum größten Teil darüber im klaren waren, welchen Nationen die Konzertgeberin angehört? Dürfte es jetzt vorkommen, daß eine Dame, deren Stammesangehörige uns feindlich gesinnt sind, in einem von ihr gegebenen — wenn auch größtenteils „ausverschenkten"— Konzert mehr als freundwilligen Zuhörern begegnet, wo unsere eigenen Landsleute in England entrechtet und aufs schmählichste behandelt werden? Daß es geschehen kann, ist natürlich nicht die Schuld der Konzertgeberin, sondern die der deutschen Gedankenlosigkeit — um es in dieser auf deutscher Seite so starke Kräfte enthüllenden Zeit nicht Schwäche zu nennen. Natürlich ist hier nicht gemeint, daß die Zuhörerschaft ihr Mißfallen darüber im Konzert selbst hätte ausdrücken sollen; denn das hätte wie ein Protest gegen die Kunst der Sängerin ausgesehen, und dazu sind die deutschen „Barbaren" denn doch noch zu wohlerzogen. Aber ein solches Konzert sollte einfach unbesucht bleiben, selbst wenn zu den Freikarten noch Freitee verschenkt würde. Sollte aber die Konzertgeberin deutschfreundlich gesinnt sein, dann hätte sie dies nicht verbergen dürfen, sondern, wenn nicht eine dahingehende Erklärung möglich gewesen wäre, wenigstens ankündigen müssen, daß der etwaige Ertrag des Abends irgendeiner Kriegsnotspende zugute kommen werde. Der Liederabend von Frl. Palli war nämlich das erste heurige Einzelkonzert, das nicht für einen guten Kriegszweck veranstaltet wurde.

Das Hauptwerk der zweiten musikalischen Unterhaltung im Hause von Frau Schmidt-Ziegler war ein Beethovensches Bläsertrio (in Cdur) Op. 87, das die Herren Oscar Fischer (Flöte), Alfred Gleißberg (Oboe) und Carl Schaefer (Fagott) außerordentlich sauber eingespielt und klangschön vermittelten. Es handelt sich hier zwar im Original um ein Werk für zwei Oboen und englisches Horn, doch scheint es mir — wenn man auch die beiden Arten der Besetzung, um ganz sicher zu gehen, möglichst einmal nacheinander hören müßte —

in der angewandten Besetzung farbenreicher und damit vorteilhafter zu wirken. Es sei übrigens noch bemerkt, daß es sich trotz der hohen Opuszahl 87 nicht um ein Werk aus Beethovens mittlerer, sondern aus seiner Frühzeit (1797) handelt; es ist nur erst 1806 gestochen und so unter die späteren Werke eingerechnet worden. Der lebhafte Erfolg, den die drei Herren damit ernteten, hätte manchen zeitgenössischen Tondichter dazu anspornen können, etwas ähnliches zu schaffen. Dem Werk vorangegangen waren zwei Legenden Op. 62 für Bratsche von H. v. Herzogenberg und zwei Gesänge für Alt mit Bratsche von Brahms (Gestillte Sehnsucht, Geistliches Wiegenlied), um die sich Frl. Olga Pannewitz mit sehr schönem Stimmklang und ausreichender Ausdruckskraft und Herr Carl Herrmann (Bratsche) und Frau Schmidt-Ziegler (Klavier) sachkundig verdient machten. Die beiden Legenden entgingen mir leider.

Die Anführerin des Leipziger Soloquartetts für Kirchengesang, Frl. Gertrud Kubel, gab unter dem gewandten pianistischen Beistand ihres Lehrers Dr. Otto v. Eckhofen einen Liederabend, und zwar mit ansehnlichem künstlerischen Erfolg. Ihr bereits von Natur schöner Sopran ist zweifellos trefflich gebildet; er ist klanglich einschmeichelnd, fast durchweg sehr weich und doch von heller Farbe und wird von einer tadellosen Atemführung gestützt. Von den Liedern von Beethoven, Händel, Schubert, H. Wolf, M. Reger, Karg-Elert, Ed. Behm und Schillings lagen der Sängerin die Sachen am besten, wo sie — wie etwa in Wolfs „Auf einer Wanderung" — bei großer Leichtigkeit ihr schönes Piano am besten zeigen konnte. Für Lieder wie Beethovens „Ehre Gottes" und Schuberts „Allmacht" ist ihre Stimme zu wenig wuchtig. Es wird daher gut sein, ihre künftigen Programme mehr auf den heimlichen, leicht beschwingten Ton obiger Wolf-Lieder zu stimmen.

Zur Linderung der Kriegsnot in der Matthäigemeinde veranstaltete der Philharmonische Chor unter Mitwirkung der Altistin Margarethe Fritt und des Oboespielers Alfred Gleißberg ein Konzert, das erfreulicherweise einen recht ansehnlichen Besuch aufwies. Schade, daß der auch jetzt noch stimmlich vorteilhafte Chor sich durch Dirigentenwechsel an Kopfzahl recht verringert hat. Der Konzertzettel durchmaß mit fast einem Dutzend Tondichter die große Zeitspanne von Joh. Wolfg. Frank (1641—1688) bis zur Schwelle der Gegenwart, wobei man freilich geruhige und sanfte Stimmungen etwas zu reichlich berücksichtigt fand. Unter Kapellmeister Hagels Leitung fanden die Werke eine warmherzige und tonschöne Wiedergabe. Die schönste Eigenschaft der in Leipzig schon bekannten Einzelsängerin ist ein vorteilhaftes stimmliches Material von echtem Altklang, das bis auf die keineswegs untadelige Aussprache auch gut sitzt. Die Orgelbegleitung hätte freilich akustisch besser ausprobiert werden müssen; denn fast durchweg war die Registrierung — vielleicht lag es auch am zu häufigen Gebrauch der untersten Manuale — zu stark gewählt, wie überhaupt das Orgelspiel nicht die rühmlichste Seite des Konzertes war. Alfred Gleißberg bewährte sich in seiner obligaten Stimme zu zwei Bachschen Arien und in einem Abendlied von R. Schumann von neuem als gewandter und musikalischer Bläser.

Der Zettel des vierten Gewandhauskonzertes verhieß wiederum ausschließlich bekannteste Werke anerkanntester Herkunft. Daß diesmal ein umfangreiches sinfonisches Stück fehlte, wurde durch das in seiner Art durchaus sinfonische Klavierkonzert in Bdur von Brahms mehr als aufgewogen. Das viel mißbrauchte Beiwort „kongenial" ist, auf Artur Schnabels technisch wie geistig gleich wunderbar geklärte Deutung des Werkes angewandt, keine leere Redensart. Man ließ es sich bei seinem herrlichen Spiel auch gern gefallen, daß man eigentlich einem Klavierabend mit Orchesterbegleitung beiwohnte, der nur durch den Orchestervortrag von Volkmanns Ouvertüre zu Richard III., den bekannten sinfonischen Kampfgesang, unterbrochen wurde; denn auch das Hauptwerk der zweiten Abteilung war eine umfangreiche Klavierkomposition, Webers „programmatisches" Fmoll-Konzertstück, das Herr Schnabel nicht minder eindringlich vermittelte. Prof. Nikisch nahm sich der Ouvertüre Volkmanns mit Frische und rhythmischem Schwung und der Begleitungen mit so viel Hingabe an, als ob es sich gleichfalls um selbständige Instrumentalwerke handelte. —n—

Im fünften Gewandhauskonzert erschien als Neuheit an dieser Stelle „Das Lied von der Erde, eine Sinfonie für eine Alt- und eine Tenorstimme und Orchester" von Gustav Mahler. Der Eindruck war der gleiche wie nach der ersten Leipziger Aufführung in der Musikalischen Gesellschaft im März vorigen Jahres: eine geistreiche, große, unendlich in die Länge gezogene Theaterei des außerordentlich geschickten und erfahrenen Komponiervirtuosen, der um jeden Preis Effekt machen wollte. Es fehlt nicht an wirklich rührenden Stellen, die etwa im Geiste Berliozens gehalten sind. Im allgemeinen aber kann man nur wieder sagen: mit Ausnahme des letzten Stückes („Der Abschied"), das zwar die musikalische Pose nicht verleugnet, jedoch auf diesem Gebiete höchst achtbar ist und auch orchestertechnisch interessiert, übertrifft dies Werk an bizarren Orchestereffekten, erklügelten Überraschungen — sowohl in der Harmonik als auch in der instrumentalen Stimmführung —, an melodischen Banalitäten und glitzernd ausstaffierten Kinkerlitzchen sogar die nunmehr (nach kaum 10 Jahren) veraltete sechste und die abgewirtschaftete achte Sinfonie („der Tausend"!). Warum die Komposition „Sinfonie" betitelt ist, werden viele nicht ergründen können. Aber Mahler war nicht nur ein tüchtiger Musiker, sondern auch humanistisch gebildet: er wußte, daß „Symphonie" ursprünglich Zusammenklang bedeutet. Man kann demnach jedes Musikstück, wenn es auch nicht so entsetzlich lang ist wie alle die Mahlereien, ja wenn es nur aus einem einzigen Akkord besteht, so nennen. Über die Haydn-Mozart-Beethoven, will sagen: über die Entwicklung der „Sinfonie" sind wir längst hinweg. Heute gibt es sogar eine Sinfonie für Männerchor (von J. L. Nicodé). Im Grunde aber ist die Benennung (mag sie auch gegen die Entwicklung geschehen sein) gleichgültig, wenn nur die Werke Eigenwert haben. Mahler hat immer Großes gewollt, aber für so umspannende und tiefe Vorwürfe reichte seine Kraft nicht aus. Selbstartig ist er nur, wenn er possierlich ist, z. B. in dem Stück „Von der Jugend". Da gibt er ein orchestrales Geseire, an dem auch der Musiker Gefallen findet. Prof. Artur Nikisch, das Gewandhausorchester und die beiden Solisten, Frau Durigo und Herr Meader, sorgten für eine vorzügliche Ausführung, die dem Werke lebhaften Beifall sicherte. B.

Dankenswerterweise zugunsten notleidender Musiker Leipzigs gab der Leipziger Orchesterverein unter seinem warmblütigen Dirigenten Prof. Josef Pembaur d. J. sein Winterkonzert. Hoffentlich bleiben Veranstaltungen, die solche Zwecke verfolgen, nicht wie bisher nur vereinzelte. Das Programm beschränkte sich diesmal in instrumentaler Hinsicht auf Ouvertüren von drei unserer glänzendsten deutschen Namen. Die Ouvertüren zu Genoveva und dem Fliegenden Holländer und die Leonorenouvertüre. Wie aus dem schönen künstlerischen Erfolg zu ersehen war, hatte Pembaur mit seiner Kapelle, die zum größten Teile aus bloßen Musikliebhabern besteht, geduldige und ernste Vorarbeit geleistet. Als Einzelsänger hatte sich der Verein des einheimischen Opernsängers Ernst Possony versichert, der, von seiner tastengewandten Frau begleitet, eine Reihe von Liedern und Balladen, darunter „Belsazar" von Schumann, „Gutmann und Gutweib" von C. Loewe und den viel zu wenig bekannten „Jung Dietrich" von Martin Plüddemann, eindringlich und vornehm gestaltend vermittelte.

Dr. Max Unger

Wien

Am 17. Oktober gab der beliebte Hofopern-Tenorist Alfred Piccaver im großen Musikvereinssaal ein Konzert, dessen Reinerträgnis zu gleichen Teilen dem Roten Kreuz und dem Witwen- und Waisenhilfsfonds für die gesamte bewaffnete Macht gewidmet war. Der erste patriotische Zweck und die herrlichen Mittel des Sängers hatten das zahlreiche Publikum herbeigelockt: der Saal war ausverkauft. Herr Piccaver

(dessen nationale Abstammung und demgemäß auch die Aussprache seines Namens uns noch immer nicht ganz klar ist) brachte mit seiner famosen Stimmbildung italienische Opernarien von Donizetti („Liebestrank", „Dom Sebastian") und Ponchielli (Gioconda) zur überzeugenden Geltung, während man seiner Auffassung Mozarts (Bildnisarie aus der Zauberflöte) und Wagners (Preislied aus den Meistersingern) kaum ganz zustimmen konnte, obwohl er gerade mit dem letztgenannten dramatisch musikalischen Juwel den größten Beifall errang. Über Erwartung stilvoll sang er aber dann noch vier Lieder von Schubert, am Klavier trefflich von Prof. Bosschetti begleitet. Als Orchester begleitete unter Nedbals feuriger Leitung durchweg kongenial das der Tonkünstler, selbständig noch die Egmont-Ouvertüre und Smetanas farbenprächtige sinfonische Dichtung „Ultava" (Moldau) bringend. Im Mittelpunkt der Vortragsordnung stand Liszts Es dur-Konzert, für welches die physischen Kräfte der sonst technisch wohl geübten und fein empfindenden Solistin Frl. Hinterhofer nicht ganz ausreichten. Da gerade Siegesberichte vom östlichen Kriegsschauplatz anlangten, ließ Nedbal zur Eröffnung „Gott erhalte" und „Heil dir im Siegerkranz" spielen, beides stehend und mit stürmischem Jubel angehört.

Der Wiener Konzertverein hat heuer den Zeitverhältnissen entsprechend seine herkömmlichen 16 Sinfonieabende (in je 2 Zyklen, Dienstag und Mittwoch spielend) auf den Mittwoch-Zyklus eingeschränkt, für dessen 8 Abonnementskonzerte alsbald alle Sitze vergriffen waren. In der Vortragsordnung werden prinzipiell hauptsächlich nur deutsche Meister berücksichtigt, vor allem der größte: Beethoven, von dem in chronologischer Folge alle 9 Sinfonien zur Aufführung kommen, die neunte aber in einem außerordentlichen Konzert. Das erste der 8 Mittwoch-Konzerte hat nun am 28. Oktober mit bestem Erfolg stattgefunden. Die erste Sinfonie Beethovens wurde von der österreichischen Volkshymne und dem ungarischen Nationalhymnus F. Erkels eingeleitet, weiterhin hörte man J. S. Bachs prachtvolle (besonders durch Tausigs Klavierübertragung bekannte) Orgel-Toccata in D moll, kongenial von Prof. R. Dittrich vorgetragen, Brahms' erste Sinfonie, endlich Wagners Kaisermarsch (zum ersten Male in Wien) mit dem markigen, echtes deutsches Empfinden aussprechenden Schlußgesang „Heil, Heil, dem Kaiser, König Wilhelm!", bei dem sich das gesamte Publikum von seinen Sitzen erhob, in stürmischen, begeisterten Beifall ausbrechend. Die Wiener Singakademie und der Männergesangverein Schubert-Bund bildeten den Chor, der auch schon in den vorerwähnten zwei patriotischen Eingangsstücken verdienstlichst mitgewirkt. Der bewährte Dirigent F. Löwe hatte alles sorgfältig einstudiert, geradezu mustergültig die herrliche Brahmssche Sinfonie, von der besonders Adagio und Finale wieder den tiefsten Eindruck machten. Auch die Orchesterleistung an sich war hier eine schlechthin bewunderungswürdige.

Am 1. November fand im großen Konzerthaussaale eine feierliche Aufführung von Mozarts Requiem „zum Andenken an die gefallenen Helden der verbündeten Heere" statt, deren Reinerträgnis dem Fonds des Kriegshilfsbureaus (Fürsorge für die Familien der Einberufenen) zufloß. Nach der von tiefstem Verständnisse und edelstem Nachempfinden zeugenden Direktion F. Löwes, den trefflichen Sololeistungen der Damen G. Foerstel (Sopran), L. Botstiber (Alt), der Herren G. Maikl (Tenor), R. Mayr (Baß), Prof. R. Dittrich (Orgel) und dem prächtigen Zusammenwirken der Singakademie und des Schubert-Bundes als Chor mit dem Konzertvereinsorchester konnte man wohl von einer Musteraufführung sprechen, die — in solcher Weihestunde angehört — um so mehr zu aller Herzen drang. Vorher wurde die österreichische und deutsche Volkshymne gesungen und Schuberts vierhändiger „Trauermarsch" (Op. 40 Nr. 5), von Liszt orchestriert, gespielt. Das Reinerträgnis war, da der Saal ausverkauft, ein glänzendes. T. H.

Noten am Rande

An der Auflösung der Internationalen Musikgesellschaft tragen, wie uns von kundiger Seite mitgeteilt wird, nicht die Ausländer, sondern Deutschland, vor allem die Berliner, die ganze Schuld. Nebenbei, das Vorgehen der Berliner hat innerhalb der deutschen und neutralen Gesellschaft durchaus nicht allgemeine Billigung gefunden. Eine Zuschrift an uns hebt hervor: die Mitglieder seien direkt überrumpelt worden.

Über Kriegsnotwendigkeit und Kunstästhetik schreibt die Kölnische Volkszeitung: Aus dem amtlichen Bericht des Großen Hauptquartiers vom 14. Oktober war zu ersehen, daß die Franzosen sich nicht scheuen, die Kathedrale von Reims immer wieder als Stützpunkt ihrer militärischen Operationen zu benutzen. Protestiert kein Franzose? Keine italienische Künstlervereinigung? Kein Hodler und Saint-Saëns? Törichte Frage, die eine Antwort da erwarten möchte, wo nur ein Abschwören innerster Sympathien eine solche geben konnte. Der Protest blieb aus, als der gegebene Zeitpunkt zu einem solchen war, nämlich als die französische Regierung beschloß, die alte Krönungsstadt in eine moderne Festung zu verwandeln. Er ist auch jetzt natürlich ausgeblieben. Das ficht uns weiter nicht an. Die rein ästhetische Frage, ob Kunstwerke auch im Kriege unter allen Umständen zu schonen seien, auch dann, wenn auf der anderen Seite die höchsten Lebensnotwendigkeiten, die Existenz von Staat und Volk und Tausende von Menschenleben auf dem Spiele stehen, hört von selbst auf eine solche zu sein, sobald die ethischen Momente der Kriegführung in die Wagschale geworfen werden. Das hat niemand innerlicher erfaßt und deutlicher ausgesprochen als Richard Wagner. Im sechsten Band seiner Wagner-Biographie erzählt C. F. Glasenapp ein Gespräch des Meisters mit dem Maler Jonkowsky, dem Schöpfer der Baireuther Parsifaldekorationen. Wagner sprach zunächst über die italienische Renaissance, die er trotz ihrem großen Genie für eine „Barbarei" erklärte, weil sie sich auf einem Grunde erhob, der nicht lebendiger Ausdruck des Volkslebens war, deshalb auch auf dem Gebiete des Dramas ganz unfruchtbar blieb. Dann ging das Gespräch über auf die Besprechung der Verteidigung Roms durch Garibaldi. Hierbei machte Jonkowsky die Bemerkung: „Mir sind die Kunstschätze des Vatikans, ja ein Bild von Raffael mehr wert als ganze Generationen von Italienern und ihr Wohlergehen". Wagner brauste im heftigsten Zorn auf: „Da haben wir die ‚Künstler', die Ästheten!" Wenn einmal Blut geflossen sei, so führte er weiter aus, so wäre es erbärmlich und lügenhaft, noch Bilder schonen zu wollen. „Ich würde mit Freuden alles, was ich geschaffen habe, dahingeben und vernichten, wenn ich hoffen könnte, daß dadurch Freiheit und Gerechtigkeit gefördert würden." Der gegenwärtige Krieg rechtfertigt Wagners tiefsittliche Kunst- und Weltanschauung auf das lebendigste und eindringlichste. Ein Künstler mit tiefernster Auffassung von Leben und Kunst, schüttelt Wagner die Ästheten des Trugwortes l'art pour l'art, die glauben, die ganze Welt müsse sich um die Kunst, ja um ein einziges Werk aus Stein oder Farbe drehen, entrüstet ab und stellt die höhere sittliche Forderung, das Wohl der Allgemeinheit, Freiheit und Gerechtigkeit über alle bloß ästhetische Auffassung der Kunst. Um Gerechtigkeit und Freiheit im eminentesten Sinne aber handelt es sich für uns Deutsche in dem gegenwärtigen Kriege. Darum darf uns auch die gesamte Sippe unserer Neider, denen die Ästhetik nur die Waffe des hinterlistigen und heuchlerischen Meuchlers in die Hand geben soll, mit ihrem Gejammer über „barbarische Zerstörungen" nicht einen Augenblick aufhalten in dem, was die Notwendigkeiten und die Ethik des Krieges erfordern. Mögen sie ihre Proteste an diejenigen wenden, die Reims befestigt haben und jetzt dicht bei der Kathedrale schwere Batterien aufstellen. Jetzt wie früher tragen die Franzosen selbst die Schuld daran, wenn der ehrwürdige Bau, dessen Beschädigung oder gar Zerstörung auch wir bedauern würden, noch weiterhin ein Opfer des Kriegs wird.

Ysaye auf der Flucht. Eugen Ysaye ist auf einem Fischerboote nach England geflohen. Das Boot wurde zunächst durch stürmische See nach Dünkirchen verschlagen. Er war mit seiner Familie genötigt, drei Tage auf dem Wasser zu sein. Der Künstler und seine Angehörigen langten gänzlich erschöpft in London an. Seine Handschriften und seine kostbare Geige sind verloren. Es ist selbstverständlich, daß Ysaye von den Deutschen kein Haar gekrümmt worden wäre. Das hätte er sich bei ruhigem Blute selbst sagen können. Er ist uns einer der liebenswertesten Künstler geworden, und wir hoffen, ihn bald ganz den Unsrigen zu nennen. Es ist eine grauenhafte Ironie, daß ein so gemütvoller Mensch es für nötig halten mußte, bei den nüchternsten und kältesten Menschen Zuflucht zu suchen. Gewiß aber schlagen auch dort, genau wie bei uns, warme Herzen genug; es wäre ungereimt anzunehmen, daß ganz England vergreyt und verchurchillt wäre. Denken wir an Shakespeare, Milton, Carlyle und Purcell (den Musiker), die englischen Größen der Vergangenheit, und hüten wir uns, für die großmäuligen, bornierten Eintagsminister der Gegenwart Reklame zu machen! Der größte Kaltnasige ist in der Versenkung verschwunden.

Wie schade, daß Dick-Eduard
Schon heimging zu den Toten!
Der Dreck, den er zusammgekarrt,
Wär gut für seine Pfoten.

Dieser Herr hätte es verdient, noch heute zu „regieren“, um die zu erwartende Invasion auf die „liegenden und besitzenden“ Drachen im großmächtigen Albion recht gründlich durchkosten zu können. Ysaye aber möge zurückkehren, bevor die Schläge von oben und unten losgehen. F. B.

Kreuz und Quer

Berlin. Opernsensation! Höchste Kunsterrungenschaft! Im Variété Apollotheater wurde nunmehr Flotows „Martha“ kinematographisch gegeben. Sänger und Chor saßen mit im Orchester, wo der Kapellmeister schwere Arbeit hatte, ihre Partien mit den agierenden Schatten des Bühnenbildes in Einklang zu bringen. Das Berliner Publikum war begeistert, wie immer, wenn was Neues los ist, gleichviel was. Deshalb schätzen Kundige auch die hiesige Kriegsbegeisterung in den Kaffee- und Bierhäusern, wo ruhige Leute ab und zu „verhauen“ werden, richtig ein.

— Der hierorts sehr bekannte Liederkomponist Richard Wintzer hat eine neue Oper bis auf die Instrumentierung vollendet. Sie interessiert zunächst durch ihr Sujet, das große Gedicht Salas y Gomez von Chamisso. Natürlich hat der Komponist eine Fabel hinzugedichtet, die der Sache dramatischen Stoff gibt. Eine Märchenoper „Marienkind“ brachte er seinerzeit im Hallischen Stadttheater zur Aufführung. Das Hauptwerk Wintzers ist ein großes Chorwerk mit Baritonsolo, Orgel und Orchester „Aus hohen Bergen“, nach der gleichnamigen Dichtung Nietzsches. Leider war davon noch nirgends eine Aufführung durchzusetzen. B. Sch.

Verantwortlicher Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 47

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 19. Nov. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Vaterlandslieder und ihre Wort- und Tondichter

Von **Theodor Bolte**

„Dir möcht ich diese Lieder weihen,
Geliebtes deutsches Vaterland."
Uhland

Auf Flügeln des Gesanges werden jetzt Kriegslieder durch die Lande getragen, man gedenkt aber nicht mehr der Schöpfer der ins Volk gedrungenen Gesänge. In den Liederbüchern fehlt zumeist der Name des Dichters oder des Komponisten, und statt des letzteren wird das Lied als „Volksweise" angegeben. Es ist daher jetzt zeitgemäß, die beliebtesten Vaterlandslieder herauszugreifen und auf deren weniger bekannte Entstehung hinzuweisen, wobei der Komponist nach dem Textdichter genannt wird, falls er zu ermitteln ist, sonst nur einer von beiden. Das wäre auch auf dem Liederprogramm das Richtige. Bei Hoffmann v. Fallersleben ist es allerdings umgekehrt. Schrieb er doch zu vorhandenen Volksmelodien den Text nachträglich.

Die älteste uns überlieferte Hymne ist die um 1570 entstandene Niederländische Nationalhymne „Wilhelm von Nassau", deren Melodie ein französisches Jagdlied zugrunde liegt.

Während des Weltkrieges stimmt man gerne mit Begeisterung an das jetzt etwas verdrängte Lied „Des Deutschen Vaterland" („Was ist des Deutschen Vaterland?") von Arndt-Reichardt, welches mehr gesungen werden sollte. Ernst Moritz Arndt, welcher die schönsten Kriegs- und Vaterlandslieder schrieb, besang in neun Versen das große Deutsche Reich im Gegensatz zu den übrigen deutschen Ländern. Gustav R. Reichardt[1]) (1797 bis 1884) vertonte 1825 „Des Deutschen Vaterland" für Männer- (oder gemischten) Chor, „Mit Feuer und Schwung" vorzutragen, wobei die ersten fünf Verse als Strophenlied behandelt werden. Feierliche Harmonien erhält der 6. und 9. Vers durch die getragenen Solostimmen mit stimmungsvoller Schlußwirkung. Auch Reichardts Weihelied „Stimmt an mit hellem hohen Klang" kommt hier in Betracht.

In der Hymne, deren Melodie zwei Völkern eigen, erklingt die entscheidende Antwort auf die Frage „Was ist des Deutschen Vaterland?": „Deutschland, Deutschland über alles" von Hoffmann v. Fallersleben, die man der Haydnschen Volkshymne unterlegte. Diese wurde 1797 in Wien gedruckt und zu Kaiser Franzens Namenstag öffentlich gesungen auf die Worte „Gott erhalte Franz den Kaiser" von L. Hauschka.[1]) Die Melodie der unsterblichen Hymne ist übrigens identisch mit einem kroatischen Volkslied „Des Morgens früh steh' ich auf". Haydn variierte das Thema bekanntlich für Streichquartett in seinem „Kaiserquartett". Die Dichtung schrieb Hoffmann 1841 auf Helgoland, worauf sie mit der Melodie von Haydn in Hamburg erschien. Ungefähr 20 namhafte Komponisten, wie Abt, Kreutzer, Franz Lachner, Ernst Richter u. a. versuchten die Hymne in Musik zu setzen, allein man griff immer wieder auf die Haydnsche Weise zurück, die fast ein halbes Jahrhundert vorher entstand. Übrigens wurden auf die Hymne auch andere Texte gesungen, wie „Mein Vaterland"[2]) („Treue Liebe bis zum Grabe"). Aber Hoffmanns Deutschland-Hymne ist nun ebenso Gemeingut der deutschen Nation wie die Marseillaise der Franzosen und Rule Britannia der Engländer. Desselben Dichters Bundeslied „Frei (fest) und unerschütterlich wachsen unsere Eichen" wird nach dem Studentenlied „Gaudeamus igitur" gesungen.

Die Melodie des Nationalliedes „Heil dir im Siegerkranz" von B. G. Schumacher-Harries-Carey dient gleichzeitig in der Schweiz, Dänemark und England als patriotische Nationalhymne, ist also vier Nationen eigen.

Max Schneckenburger und Carl Wilhelm vereinigten sich in dem deutschen Nationalliede „Die Wacht am Rhein" („Es braust ein Ruf wie Donnerhall"). Max Schneckenburger (1819—1849) entstammt, wie die meisten vaterländischen Dichter, dem Schwabenland und dichtete das Lied 1840, ursprünglich als „Die Rheinwacht" betitelt, als Thiers versuchte, den Rhein wieder einzunehmen. Der schwäbische Sänger blieb im Herzen ein Deutscher, obwohl er im Kanton Bern starb; 1866 wurde er in heimatlicher Erde begraben und erhielt 1892 in seinem Geburtsort Tuttlingen eine Germania als Denkmal nach dem Jahn-Modell. Karl Gerok[3]) gab unter K. G. die „Lieder des Sängers der ‚Wacht am Rhein'" heraus. Der Komponist Carl Wilhelm (1815—1873), dessen 100. Wiederkehr seines Geburtstages sich am 5. Sep-

[1]) Nicht zu verwechseln mit Joh. Friedrich Reichardt (siehe des Verfassers Aufsatz in dieser Zeitschrift vom 26. Juni 1914).

[1]) Nicht mit dem Komponisten Vinzent Hauschka (1766 bis 1840) zu verwechseln.

[2]) Im „Liederschatz für Österreichs Schulen" (Nr. 78 B), Altenburg (Bonde) 1877.

[3]) Karl Geroks 100. Geburtstag jährt sich übrigens am 30. Januar 1915.

tember jährt, war als Sohn eines Schmalkaldischen Stadtmusikus selbst Musiker von Beruf. Seine Lehrer waren Julius André in der Komposition und Aloys Schmitt im Klavierspiel, beide in Frankfurt a. M.

Die nationale Weise entstand bereits 1854 und Wilhelm führte sie gelegentlich der silbernen Hochzeit des Prinzen von Preußen (Wilhelm I.) in Krefeld auf. Aber erst seit ihrer feierlichen Aufführung während des Dresdener Sängerbundesfestes im Jahre 1865, bei der Wilhelm als Chormeister der Krefelder Liedertafel mitwirkte, bürgerte sich das zündende Nationallied auch in den Vereinen Deutschlands und Österreichs sowie in den deutschen Schulen ein, stets dem deutschen Nationalgefühl befreienden Ausdruck verleihend. Erst 1870 wurde dem bescheidenen Musiker, der alle Ehren ablehnte, die gebührende Anerkennung zuteil. Den ihm 1871 gewährten jährlichen Ehrensold von 1000 Talern konnte er nur noch zwei Jahre genießen. Auch Wilhelm erhielt 1876 in seinem Geburtsort Schmalkalden die Ehrung durch eine Germania. Die Autogramme des Liedes, sowohl des Textes wie der Musik, befinden sich in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

„Der deutsche Rhein" („Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein") und andere Vaterlandslieder von Nicolaus Becker (1810—1845) sind gleichfalls 1840 entstanden, als dem linken Rheinufer von seiten der Franzosen ein Angriff drohte, und wiederholt in Musik gesetzt.

Das „Gebet während der Schlacht" („Vater ich rufe dich") von Körner-Himmel ist wohl des Nachts am Lagerfeuer wiederholt singend emporgestiegen. Es ist dies ein kurzes weihevolles Strophenlied aller sechs Strophen von F. H. Himmel,[1]) dessen 100. Todestag sich 1914 jährte, während die 150. Wiederkehr seines Geburtstages 1915 fällt.

Theodor Körner, welcher selbst ein musikalisches Ohr hatte, besang auch „Wo ist des Deutschen Vaterland"[2]) in „Leyer und Schwert", meist von Weber in Musik gesetzt. Körners Freiheitslieder fehlten seinerzeit in dem Ranzen keines Kriegers. Dem Gebet „Hör uns Allmächtiger, hör uns Allgütiger"[3]) wird die Melodie „O sanctissima" untergelegt, während „Unsere Zuversicht" („Wir rufen dich mit freudigen Blicken") auf den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" gesungen wird, daher beide auch für gottesdienstliche Zwecke geeignet sind. Das siegesbewußte Schwertlied „Du Schwert an meiner Linken" von Körner-Weber war das letzte Lied, das der Freiheitssänger, am 26. August 1813, dichtete. Das für Männerchor verfaßte „Deutsche Lied"[4]) „Willst du ein Mann, ein Deutscher sein, so sei es sonder Wanken" von L. G. Neumann[5])-Kalliwoda ist von markiger Lebenskraft und eine beliebte patriotische Kundgebung, die nie ihre Wirkung verfehlt.

Bei den Worten des schwäbischen Dichters Wilhelm Hauff auf eine Volksweise gedenkt der Krieger „Steh ich in finstrer Mitternacht so einsam auf der fernen Wacht"

[1]) s. Dr. Kohut, Himmel-Gedenkblatt in dieser Zeitschrift vom 11. Juni 1914.

[2]) Nicht zu verwechseln mit „Was ist des Sängers Vaterland?"

[3]) Auch von Weber komponiert (Die Schriftleitung).

[4]) Während des Frankfurter Sängerfestes 1903 erinnerte sich der Kaiser des „Deutschen Liedes".

[5]) Wahrscheinlich 1813—1865. Nicht zu verwechseln mit dem Dichter deutscher Kriegslieder H. K. Neumann 1808—1875.

an seine ferne Liebe. Nach Max v. Schenkendorff und auf die Melodie eines Jagdliedes „Auf, auf zum wackeren Jagen" singt der Soldat sein Morgenlied „Erhebt euch von der Erde, ihr Schläfer aus der Ruh'". Auch sein „Freiheit, die ich meine", komponiert von Carl Groos,[1]) ist ein patriotisch beseeltes Chorlied. Schenkendorff starb an einer bei Bautzen erhaltenen Wunde 1817 an seinem Geburtstage.
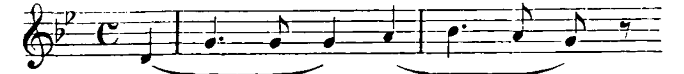
Des Morgens stimmt man des „Reiters Morgenlied" nach Hauffs schaurigen Worten an: „Morgenrot, Morgenrot, leuchtet mir zum frühen Tod" gleichfalls nach einer unbekannten Volksweise, von der es zwei Varianten gibt. Hauff schrieb das Lied in der Vorahnung seines frühen Todes. Auch des Soldaten Mut, Treue und Liebe besingt der Dichter.

Julius Mosens „Der Trompeter von der Katzbach" („Von Wunden ganz bedeckt, der Trompeter sterbend ruht") wurde zum Volksliede und neuerdings von Reinhold Becker (geb. 1842) komponiert. Mosens Gedichte, welche überhaupt eine Fundgrube für Komponisten sind, enthalten noch einige in Musik gesetzte polnische Lieder. In Lortzings Oper „Regina" spielt übrigens Blüchers Sieg an der Katzbach 1813 hinein.
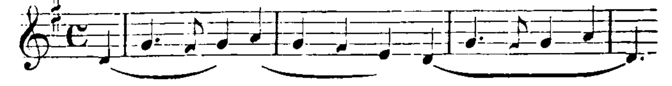
Von erschütternder Stimmung ist das marschmäßige Volkslied „Der gute Kamerad" von Uhland-Silcher („Ich hatt' einen Kameraden, einen bessern find'st du nit"). Beide schwäbische Sänger, Uhland und Friedrich Silcher, ergänzen sich hier harmonisch.

Der gefallene Freund wird nach Wort und Ton in „Der Soldat" von Chamisso-Silcher („Es geht bei gedämpfter Trommel Klang") zu Grabe getragen. Eine ins Volk gedrungene Weise von düsterer Melodik.

Von schwermütiger Melodie ist „Andreas Hofers Tod" von Mosen-Erk nach einer Volksweise: „Zu Mantua in Banden der treue Hofer war". Die Melodie des Strophenliedes von sechs Versen ist übrigens mannigfaltig variiert. Schulbücher[2]) bringen sie in der Molltonart:



während ich das Lied Ende der 70er Jahre durch einen Leierkasten in Wien in G dur hörte:



Ludwig Christian Erk (1803—1883) schrieb und sammelte zahlreiche Schul- und Volkslieder. Den treuen Tiroler Sandwirt und Freiheitshelden besangen übrigens auch Körner und Schenkendorff in ihren bekannten schönen Gedichten.

Auch Mathias Claudius,[3]) der friedliche Dichter, konnte Kriegslieder singen, z. B. „'s Krieg, 's Krieg", als er 1813 sein Wandsbecker Heim verlassen mußte. Der Wandsbecker Bote schrieb ferner das wahrscheinlich komponierte Lied „Krieg und Fried" für Solo und Chor. Sein tiefernstes Lied „Der Tod und das Mädchen" wurde durch Schubert in Musik gesetzt und bekanntlich für Streichquartett variiert.

Zu den meistkomponierten deutschen Dichtern der Gegenwart gehört Paul Bähr (geb. 1855). An seiner

[1]) Wahrscheinlich Karl Aug. Groos (1789—1861).

[2]) z. B. Alberts Liederschatz (Nr. 64), Altenburg 1877.

[3]) Claudius' 100. Todestag fällt auf den 21. Januar 1915.

deutschen Hymne „O deutsches Land, mein Vaterland“ versuchten sich ein Dutzend Komponisten, darunter Rheinberger für Männerchor.

Kleists Lied mit Chor „Germania an ihre Kinder“ ist wohl auch (von ?) in Musik gesetzt worden.

Auch die Kaiserhymne von Bähr-Warnke („Gott, Allmächtiger und Allweiser schütze unseren Herrn und Kaiser“), die durch W. Böhme als Vaterlandslied gesetzt wurde, verdient nächst der vielfach komponierten „Deutschen Hymne“ in das Repertoire deutscher Chorvereine aufgenommen zu werden. Endlich sei noch auf eine Kaiserhymne von Nourney-Dregert in Form eines dreistrophigen Chorals hingewiesen.

Will's Gott, wird bald Schenkendorffs „Te Deum nach der Schlacht“ nach Luthers Melodie „Herr Gott, dich loben wir“ aus Aller Herzensgrund erschallen.

Schließlich ist noch an Wagners wenig bekanntes und schwerlich komponiertes Gedicht zu erinnern (Ges. Schr. Bd. 9 S. 1):

Was schweigt es doch im deutschen Dichterwald?
Versang „Hurra Germania!“ sich so bald?
Schlief bei der Liedertafel-Wacht am Rhein
Beruhigt sanft „lieb Vaterland“ schon ein?

(An das deutsche Heer vor Paris. Januar 1871)



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

An großen Sinfoniekonzerten leiden wir auch in dieser schweren Zeit keinen Mangel. So liefen inzwischen die zweiten Abende der von der Kgl. Kapelle unter R. Strauß und von der Wolffschen Konzertdirektion unter A. Nikisch gegebenen Reihe ab. Ersterer im nun schon gewohnten Gleise. Nach der wohlgeratenen Esdur-Sinfonie von Mozart kam die weniger stilvoll geratene in Ddur von Beethoven, dann aber die hier obligate ästhetische Ohrfeige: Straußens Heldenleben, das Werk, das im Schaffen dieser Modegröße die Wendung zum Bösen bezeichnet. Nikisch hingegen brachte mit der Leipziger Sängerin Gerhardt ein paar Brahmssche Lieder in einer Instrumentation von Reger heraus, die des letzteren fragwürdige Orchesterpalette keineswegs brauchbarer als bisher zeigten, und ein Fragment (Blütenwunder, Trauermarsch) aus Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“. Dieses Werk war lange in München Repertoirestück und ist damals gründlich genug in unserm Blatte besprochen worden. Es braucht also nicht darauf eingegangen zu werden. Da sein Stil Nikischs eigenem Wesen entspricht und das Philharmonische Orchester ungemein anpassungsfähig ist, so erlebte das Fragment eine schlechthin vollendete Reproduktion. Ein Sinfoniekonzert der Agentur von Jules Sachs frischte den abgestandenen Witz mit den vorgezeichneten drei Be auf: Fritz Steinbach dirigierte, und zwar recht vierschrötig, Bach, Brahms und Beethoven. Von Bach schon wieder das zweisätzige Brandenburgische Konzert in Gdur, wobei sich die falsche Massenbesetzung durch fortwährende Schwankungen rächte. Ferner wirkte Lilli Lehmann mit. Die nun 66 Jahre alte Dame verstand im Opernariengesange mit ihren Stimmresten immerhin noch imposante und bewundernswerte Ruinen aufzubauen. Weiter liefen noch die ersten Konzerte zweier Viererreihen vom Stapel, mit denen uns der junge Dirigent Carl Maria Arts und der ergraute Max Fiedler auch in dieser kriegsgestörten Saison wieder erfreuen. Arts ließ außer Mozarts Gmoll-Sinfonie die erste der beiden in Dmoll von Bruckner spielen und zeigte dabei von neuem, welch ernster und vielversprechender Musiker er ist. Fiedler hingegen dirigierte Schuberts unvollendete Sinfonie und die neunte von Beethoven. Sein Wesen ist abgeklärt und auf die große Linie gerichtet. Wo er auf Feinheiten und Eigentümlichkeiten ausgeht, setzt er gleichwohl nie sein eigenes Porträt an Stelle des darzustellenden Tondichters. So wirkte gleich anfangs ein besonders gemäßigtes Tempo der Schubertschen Sinfonie eigenartig, aber nicht gegen den Geist des Komponisten. Im Beethovenschen Werke kam die erste Periode des Scherzo wie eine gewaltige, lapidare Überschrift heraus. Ebenso groß stand das turbulente Initial des Finale da. Dahingegen fehlte dem Anfange des Adagio die Plastik: das hier meistens zu gewahrende übermäßige Breitziehen bewirkt Ausdrucksleere anstatt der gewollten tiefsten Verinnerlichung. Auch beim gewaltigen Orgelpunkt-D im ersten Satze trat das gewohnte Übel ein: im Paukendonner und Bläserlärm hörte man nichts mehr von der Hauptsache, von der thematischen Entwicklung. Ich habe mich schon früher einmal ausreichend über die Relativität des Forte in solchen Stimmen geäußert (Nr. 19 laufenden Jahrganges unseres Blattes). Das durch Jeanette Grumbacher de Jong, Maria Seret van Eyken, George Meader und Oscar Seelig besetzte Soloquartett war besser als sonst bei den Berliner Aufführungen des Werkes, aber keineswegs vollkommen. Hingegen mußte man wieder den Kittelschen Chor bewundern.

Sehr anregend verliefen zwei hoch über dem Landläufigen stehende Kammermusiken. Die eine davon war das erste Konzert der Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle: Robert Kahn (Klavier), Adalbert Gülzow (I. Violine), Walter Cavallery (II. Violine), Max Freund (Viola), Paul Treff (Cello), Gustav Krüger (Kontrabaß), Emil Prill (Flöte), Fritz Flemming (Oboe), Leonhard Kohl (Klarinette), Adolf Gütter (Fagott) und Paul Rembt (Horn). Es begann mit einer vortrefflich ausgefallenen Aufführung des 5. Brandenburgischen Konzertes (für Flöte, Violine und Klavier) von S. Bach und schloß mit einem interessanten, aber etwas dilettantisch schwatzhaften Oktett für Klavier, Klarinette, 2 Hörner, 2 Violen, Violoncell und Baß vom Prinzen Louis Ferdinand. In der Mitte stand ein bisher verschollen gewesener Beethoven: Allegro und Adagio eines Quintetts für Oboe, 3 Hörner und Fagott. Das fragwürdige Ding soll ungefähr 1802 komponiert sein, also im 33. Lebensjahre des erhabenen Meisters, in dem die Klaviersonaten Op. 14, 22, 26, 27, 28, die Violinsonaten Op. 23 u. 24, die Trioserenade Op. 25, das Streichquintett und das zweite Klavierkonzert herauskamen. Die in diesen echten Werken noch auftretenden Mozartschen Stilformalien finden sich auch im genannten Torso, deuten aber, da sie auch zeitgenössischen Epigonen Mozarts eigen sind, allein noch nicht auf Beethovens Autorschaft. Wohl aber sprechen harmonische und melodische Wendungen, die an gewisse sentimentale Komponisten der 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts anklingen, und die schlechte, häufig plump ausgefallene Setzart gegen dieselbe. Kurz, ich halte das Werk nicht für echt und, falls dem ein unzweifelhaftes Beethovensches Autograph entgegenstehen sollte, für ein wunderliches Kuriosum, das nichts zur Erkenntnis Beethovenschen Wesens beiträgt. Man ist ja heutzutage sehr entdeckungssüchtig und erlebt darin allerhand Reinfälle. Ich erinnere nur an die sogen. Jenaer Sinfonie, wegen derer angeblicher Beethovenschaft ich schon vor 30 Jahren, als ich das Machwerk in Jena ebenfalls „entdeckte“, von meinem alten Lehrer Ernst Naumann, der ein ganz hervorragender Kenner der Klassiker war, ausgelacht wurde; ich erinnere weiter an die in Halle „entdeckten“ Equali für vier Posaunen, die bereits Lenz in seinen Katalog aufnahm und Seyfried im Anhange seiner Ausgabe von Beethovens Studien im Generalbasse und Kontrapunkte abdruckte; ferner an das in Berlin „entdeckte“ Streichquartettarrangement nach der Edur-Sonate Op. 14, das schon zu Beethovens Zeiten bei Simrock in Bonn erschienen war. Aber das Reklamegeschrei musikalisch schwacher Allerweltsjournalisten verdunkelt ja heute mehr denn je die Wahrheit. Doch kehren wir lieber ins Konzert zurück! Zwischen den Instrumentalstücken sang Claire Dux von der Kgl. Oper außer der Flötenarie aus Händels „L'allegro, il penseroso ed il moderato“ vier Lieder aus R. Kahns Op. 4 mit Klaviertriobegleitung. Diese vielseitig erfundenen, inter-

essant gesetzten und schön klingenden Stücke hatten den Hauptertolg.

Das andere der beiden Ereignisse war das erste „Kammerkonzert" Hjalmar v. Damecks. Dieser vortreffliche Violinist gehört zu den Künstlern, die in ihrer Kunst den Tempel sehen, in dem sie dem Ideale als wahre Priester auch ohne äußern Gewinn zu dienen haben. So gibt er seine gediegenen Soireen hier nun schon seit 1911, nachdem er vorher damit das Musikleben Stuttgarts befruchtet hatte. Er wendet sich damit in gleicher Liebe und Erkenntnis dem Alten wie dem Neuen zu. Diesmal begann er mit einem Kammerkonzerte für zwei Violinen und Streichquintett von Tartini, einem kurzen Werke, dessen drei Sätze zusammenhängen und in keiner Note veraltet sind. Die unmittelbar ansprechende Melodik bewies wieder, wie wenig originell diejenige Händels ist, indem sich diese vielmehr formell als treue Nachbildung und inhaltlich als warme Nachempfindung solcher italienischen Klassiker ausweist. Zum mindesten in Händels Opern und Instrumentalwerken, oft aber auch in den Oratorien. Eine Stelle der Tartinischen Komposition kannte ich schon wörtlich aus einem Händelschen Klavierstücke. Der Erfolg des vollendet gespielten Werkes war groß und trug sämtlichen Ausführenden (Violine: v. Dameck, Nagel, Busse-Hasse; Viola: Schuck, Protze; Violoncell: Sandow; Kontrabaß: Krüger — meistens Mitglieder der Kgl. Kapelle) einen Hervorruf ein. Nicht minder gut geriet dann das elegische Klarinettenquintett von Brahms, in dem ich in der Themenmelodie des vorletzten Satzes einen Anklang an das schöne schottische Volkslied „The blue bells of Scotland" entdeckte. Hier wirkte Oscar Schubert mit. Dieser unvergleichliche Klarinettist scheint seit seinem Scheiden von der Kgl. Kapelle in seiner Kunst noch gewachsen zu sein. Er hat eine Feinheit und Beseeltheit des Tones erreicht, die zurzeit vielleicht einzig dastehen dürfte. Schumanns Klavierquintett schloß den Abend ab.

Im übrigen wurde weitergebeethovent, was das bequemste, billigste und sicherste ist. So eröffnete auch Waldemar Meyer, der bekannte Geiger, die Reihe der Klaviertrioabende mit einem sogen. Beethoven-Programme. Doch scheinen dazu nirgends Referentenkarten eingetroffen zu sein.

Über weitere Trioproduktionen findet man an anderer Stelle unseres Blattes Nachricht.

Rundschau

Oper

Elberfeld Am 11. Oktober, vier Wochen später als beabsichtigt war, wurde unser vom Intendanten Artur v. Gerlach geleitetes Stadttheater eröffnet mit einem gemischten Programm: Wallensteins Lager, Rütliszene aus Wilhelm Tell, Festweise aus den Meistersingern. Das letztere Werk hörten wir wenige Tage später ganz unter Hans Knappertsbuschs schwungvoller Leitung. Die Chöre, namentlich das herrliche „Wach auf!" waren trefflich vorbereitet und hinterließen eine tiefe Wirkung. Frisch und lebensvoll zeichnete Karl Baum den Walter Stolzing; Paul Niels hatte die Rolle Beckmessers fein durchdacht und führte sie, abgesehen von kleinen Übertreibungen im 2. und 3. Akt, gewandt durch. Stilvoll war der Hans Sachs des Herrn Erich Hunold. Anerkennung gebührt der Regie und Szenerie des Herrn Böttcher in Lohengrin und Tannhäuser. Solistisch taten sich hervor Karl Baum als Lohengrin und Tannhäuser, Erich Hunold als Telramund, Else Bengell als Ortrud, Agnes Poschner als Elisabeth. — Angenehm fielen die fleißig eingeübten Chöre in Webers Freischütz auf. Geschmackvoll sang R. Stieber den Max, mit echt dämonischen Zügen stattete Erich Schubert den Kaspar aus, Helene Hornemann sang die Agathe empfindungsreich und ausdrucksvoll. — Unser Theater, das wöchentlich viermal spielt (jeden Sonnabend eine Volksvorstellung), erfreut sich — bei ermäßigten Preisen — eines durchweg guten Besuches: einzelne Vorstellungen waren ausverkauft. H. Oehlerking

Stuttgart Einen Monat lang wurde in der Hofoper der Versuch gemacht, ohne Herbeiziehung der Abonnenten den künstlerischen Betrieb durchzuführen. Der Versuch mißglückte. Die Abonnenten, von denen ein Teil sich etwas widerwillig zeigte, bekamen jedoch eine Ermäßigung ihrer Preise, worauf die Durchführung eines regelmäßig sich abwickelnden Spielplans gesichert werden konnte. Auch sonst hat die Theaterleitung durch Verbilligung und durch Gewährung von Freiplätzen an Verwundete ein Entgegenkommen gezeigt, das kaum noch weitergetrieben werden kann. Im letzten Grunde ist eben der Stuttgarter kein sehr freudiger Theaterbesucher, es fehlt bei vielen Einheimischen noch die richtige Einsicht in die wahren Aufgaben eines Kunstinstituts. Schließlich ist es auch Sache des persönlichen Empfindens und des besonderen Verhältnisses zur Kunst, ob und inwieweit der Einzelne durch den Besuch eines dramatischen Werkes eine Bereicherung seines Inneren mitnimmt. Daß einem „Fidelio" eine höhere Kraft innewohnt, eine gemütsbildende und ethisch reinigende, hält der eine für ausgemacht, während es der andere für Phantasterei erklärt. Wir gestehen, es mit den ersteren zu halten und bekennen, noch nie solche dauernde Eindrücke von musikalischen Kunstwerken empfangen zu haben, als gegenwärtig in der Zeit hochgesteigerter Empfänglichkeit. Dem Theaterbesucher kommen Dinge, die sonst hochwichtig schienen, z. B. die Besetzungsfragen, bedeutungsloser vor als die Frage danach, aus welchen Quellen er jetzt den erquickenden Trank für Seele und Geist zugeleitet bekommt. Es sei vorangestellt, daß man sich hier in Stuttgart darum bemüht, womöglich nur Bestes zu bieten. Durchaus entschuldbar ist ja, wenn zwischen die Opern ernsten Charakters (Beethoven, Wagner, Gluck) auch solche eingeworfen werden, die mehr zu der Gattung feinerer Unterhaltung gehören. Aber daß das Stuttgarter Hoftheater es nicht über sich gebracht hat, der flatterhaften Wiener Operette wenigstens über die Kriegszeit die Türe zu weisen, muß einiges Schütteln des Kopfes hervorrufen. Mitschuldig an dem Vorfall, der sich bereits wiederholt hat, und zwar mit Falls „Lieber Augustin", sind freilich alle die, welche in der fidelen Stimmung sind, der seichten Operette einen Besuch abzustatten, aber die Hauptschuld bleibt doch an der Bühne selbst hängen. Bei kleinen Bühnen mag eine solche Entgleisung hingehen, bei großen gilt das „Noblesse oblige".

Das neu begonnene Spieljahr hat uns eine dramatische Sängerin gebracht, Helene Wildbrunn, eine Künstlerin, die allem Anscheine nach eine wertvolle Ergänzung in der Lücke unseres Sängerpersonals bedeutet, es hat uns Hermann Weil, den Heldenbariton, wieder über das Meer entführt (ein merkwürdiges Bühnenverhältnis, das den Sänger an der heimatlichen Oper kaum ein halbdutzendmal zu singen verpflichtet!), und hat auch sonst noch Verschiebungen verursacht. In neuer Einstudierung bekamen wir den Orpheus. Die edle Einfachheit des Stils war namentlich nach der musikalischen Seite hin sehr gut getroffen, ein Schwanken zwischen der Neigung zum Dekorativen, also einer Wirkung nach außen hin und einer solchen auf das Innere des Beschauers, war im übrigen nicht ganz zu verkennen. Alexander Eisenmann

Konzerte

Berlin Was hier außer den Kriegswohltätigkeitsveranstaltungen an Konzerten vorhanden ist, erfreut sich beim Publikum im Vergleich zum Vorjahre eines gesteigerten Interesses. So durfte Edwin Fischer mit der Aufnahme, die man seinen Klaviervorträgen entgegenbrachte, zufrieden sein. Er hatte sich ein anspruchsvolles Programm gestellt, Bachs Chromatische Fantasie und Fuge, Beethovens Cmoll-Variationen, die Sonaten Op. 27 Nr. 1 und 111 u. a., dessen er sich mit Geschmack und künstlerischem Feingefühl entledigte.

Daß das Trio von Schumann, Heß und Dechert auch in einer Zeit wie der gegenwärtigen seine Anziehungskraft behält, nimmt bei den ausgezeichneten Darbietungen der drei Künstler nicht wunder. Dvořáks Musik voll Feierlichkeit, Leidenschaft und verhaltener Bangigkeit tat im F moll-Trio Op. 65 tiefe Wirkung, Mozarts sonnigheitere Kunst strahlte in seinem E dur-Trio Nr. 6 auf, Robert Schumann sprach mit dem Trio Op. 80 das inhaltsreiche Schlußwort. Für diese Stunden künstlerischen Genießens wußte das zahlreiche Publikum den Ausführenden lebhaft Dank.

Einen außerordentlich erfolgreichen Antrittsabend feierte die neue Triovereinigung von Max Fiedler (Klavier), Leopold Premyslav (Violine) und Eugenie Stoltz-Premyslav (Violoncello). Hier scheint die Schwierigkeit in der Verteilung der künstlerischen Individualitäten besonders glücklich gelöst. Bei dem zahlreichen Publikum herrschte denn auch gleichsam Premièrenstimmung, und die lebhaften Sympathiekundgebungen dürften den drei Künstlern in so ernster Zeit schwerer als sonst wiegen. K. Schurzmann

Leipzig Das sechste Gewandhauskonzert war auf einen durchaus zuversichtlichen, den Zeitereignissen entsprechenden Ton gestimmt: Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“, Beethovens Violinkonzert und A dur-Sinfonie. Wir wollen Gott herzlich danken, wenn der Krieg verläuft wie dieses Konzert, in dem eine unwiderstehliche Siegesgewißheit zum Ausdruck kam. Die Mendelssohnschen und Beethovenschen Grundlagen sind weltbekannt und bedürfen keiner weiteren Auseinandersetzung. Unter dem ebenso besonnenen wie fortreißenden Führer Prof. Arthur Nikisch standen die besten Truppen, und ein Verbündeter allerersten Ranges war Prof. Karl Flesch. Die Zuhörer standen unter dem Eindruck eines vollkommenen Sieges. B.

„Ernstes und Heimatliches“ im ersten Teil und „Deutsche Hausmusik“ im zweiten Teil bot Sigfrid Karg-Elert in seinem Kompositionsabend, den er unter Mitwirkung von Lotte Sitt (Violine), Meta Steinbrück (Mezzosopran) und Grete Albrecht (Klavierbegleitung) zum Besten der in Ostpreußen Geschädigten gab. Leider konnte ich gerade noch nicht beim Vortrag seiner neueren und neuesten Werke (Pathetikon für Klavier Op. 109, eine kleine deutsche Sonate für Violine und Klavier Op. 108 und zwei Stücke aus zwölf Impressionen für Harmonium Op. 102) zugegen sein, hörte aber aus der ersten Abteilung wenigstens noch die anmutige Lieder- und Tanzfolge für Klavier „Aus meiner Schwabenheimat“ Op. 38. Ein kurzer Vortrag, der dem von dem Konzertgeber glänzend beherrschten Kunstharmonium weitere Pionierdienste als Hausinstrument leistete, leitete die zweite Abteilung ein. Hier vermittelte Karg-Elert eine Reihe seiner geschickten und farbenreichen Harmoniumübertragungen von Werken von Wagner, Bortnianski, Gluck und Rameau — die Bearbeitungen wollen natürlich lediglich vom hausmusikalischen Standpunkt aus verstanden sein — in seiner bekannten technischen Vollendung. Drei altdeutsche Volkslieder (Gute Nacht, Leichte Wahl, All mein' Gedanken) in einem schön abgewogenen Satz mit Violine, Klavier und Harmonium bildeten, von der wohlgeschulten, innerlich und vornehm wirkenden Sängerin, dem Komponisten und den beiden gewandten Instrumentalistinnen stimmungsvoll vermittelt, den Abschluß des anregenden Abends.

Einen „Vaterländischen Abend“ mit ausschließlich musikalischen Darbietungen veranstaltete der Kirchenchor zu St. Andreas unter seinem eifrigen und befähigten Leiter Kantor Otto Lange. Der zum größten Teil aus Schulknaben und -mädchen bestehende frische Chor hatte sich — an den Verhältnissen gemessen — immerhin keine leichte Aufgabe gestellt: außer einem achtstimmigen „Gebet für den Kaiser“ vermittelte er mit Hingabe drei Lieder für Jungdeutschland von Ernst Müller, die den echten Kinderton ausgezeichnet trafen (das Reiterlied mit der allerliebst geführten Solotrompete das feinste darunter), und Andreas Rombergs Lied von der Glocke, deren Solopartien bei Elsa Titscher, einem kleinen, aber angenehmen Sopran, Emil Pinks, unserm Leipziger Meistersänger, und Reinhold Gerhardt, einem jungen begabten Bariton, gut aufgehoben waren. Die beiden letzten hatten schon vorher ansehnliche Einzelerfolge eingeheimst: Pinks mit seinem eigenen, unserer großen Zeit entwachsenen wirksamen Sturmlied, Gerhardt mit drei markigen Kriegsliedern 1914 von Ernst Müller, der am Flügel selbst sorgsam seines Amtes waltete. Außerdem enthielt das Programm an Einzeldarbietungen das Andante aus dem D moll-Konzert für zwei Violinen von J. S. Bach, das die Herren Fritz Zuleger und Musikdirektor Gustav Schütze mit Begleitung seines Orchesters mit schöner Tongebung spielten, und die Mendelssohnsche Arie „Doch der Herr vergißt der Seinen nicht“, deren sich die stimmbegabte Altistin Olga Pannewitz annahm.

Die einheimische Mezzosopranistin Gertrud Schultze stellte sich in einem mit dem Organisten und Pianisten Carl Schönherr gemeinsam veranstalteten Konzert das erstemal weiteren Leipziger musikalischen Kreisen im Konzertsaal vor. Leider war die junge Dame diesmal bei weitem nicht so gut disponiert wie kürzlich, wo ich in der Kirche von ihren Talenten einen recht guten Eindruck gewann. Immerhin konnte man sich wiederum überzeugen von ihren von Natur guten Stimmitteln, deren weitere Pflege sie sich angelegen sein lassen wird, und ihren schönen Vortragsgaben, die sie insbesondere auf die leichter beschwingte Muse verweisen. Ihr trefflicher Begleiter Carl Schönherr trat gleichzeitig hervor als phantasiereicher und formgewandter Komponist einer Anzahl Klavierstücke (Präludium Op. 14a, Romanze Op. 14b, Konzertwalzer Op. 10, wovon die zweite sehr verinnerlicht, der letzte dankbar aus dem Klavier heraus erfunden war) und Lieder („Wanderers Nachtlied“ und die von frischer Prise geschwellten „Heimatwimpel“).

Mit einem populären (weshalb nicht „volkstümlichen“?) Richard-Wagner-Konzert leitete das Winderstein-orchester seine dieswinterliche Tätigkeit in der erfreulicherweise dichtgefüllten Alberthalle ein. Wenn man sich im Konzertsaal auf Orchesterwerke des Leipziger Meisters allein beschränken will, bleibt einem natürlich nicht viel anders übrig, als musikalische Bruchstücke seiner Bühnenwerke hineinzutragen, deren Loslösung vom Ganzen zumeist künstlerisch gerechtfertigten Einwendungen begegnen kann. Vier Opernvorspiele an einem Abend sind zwar etwas viel, aber zum mindesten sind die beiden Ouvertüren zum Fliegenden Holländer und zu den Meistersingern so sehr Gemeingut des deutschen Volkes geworden, daß das Verlangen, sie nur in Verbindung mit den ganzen Werken zu hören, schwerlich berechtigt ist und als Überempfindlichkeit aufgefaßt werden muß. Herr Prof. Winderstein hatte diesmal sicherlich mehr Arbeitskraft an die Orchestervorträge (außer den genannten noch der Huldigungsmarsch für König Ludwig II., Ouvertüre und Bacchanale aus Tannhäuser und Vorspiel zu Tristan) setzen müssen als sonst; denn ein ganzer Teil auch seiner Mannen schien — wenigstens nach dem noch nicht recht „warm gewordenen“ neuen Bläserchor zu schließen — ins Feld gerufen worden zu sein. Immerhin wurde unter Winderstein, der das meiste auswendig leitete, im ganzen mit viel Schwung und rhythmischer Belebung musiziert. In ausgezeichneter stimmlicher Verfassung war die mitwirkende Kammersängerin Caecile Rüsche-Endorf. Drei Gesänge aus den Wesendonk-Gedichten gab sie schon mit schöner Einfühlung wieder, war aber besonders eine wunderbar verinnerlichte Mittlerin der Schlußszene aus dem Tristan.

Dr. Max Unger

Stuttgart Das Konzertleben steht fast vollständig unter dem Zeichen der Wohltätigkeit, es ist deshalb erklärlich, daß eine gewisse Zersplitterung der künstlerischen Kräfte sich hier zeigt und daß eine Anzahl von musikalischen Veranstaltungen weniger aus dem rein künstlerischen Bedürfnisse heraus, als aus der aktuellen Notwendigkeit entstanden sind. Das berechtigte Verlangen nach den Offenbarungen unserer großen Tonmeister stillte Max v. Pauer in zwei Klavierabenden, deren Programminhalt den Werken

eines Beethoven, Brahms und Schubert entnommen war. Pauer besitzt die Gabe, mit der Treue, die er dem Kunstwerke gegenüber zeigt, auch noch die nötige Phantasie zu verbinden, nie drängt er die eigene Persönlichkeit in den Vordergrund, aber ebensowenig kennt er eine geheiligte Tradition, die ihm unverbrüchliches Gesetz bedeutet, sein Spiel ist gegen früher poetischer geworden und hat jetzt dadurch bekommen, was ihm einzig bisweilen abgegangen ist. Daß der Ertrag von sechs Beethoven-Sonatenabenden, welche der Künstler nunmehr begonnen hat, verschiedenen Unterstützungskassen künstlerischer Verbände zugute kommen wird, darf aus schuldiger Dankbarkeit, zugleich zur Ehre unseres einheimischen Pianisten nicht verschwiegen werden. Helge Lindberg gab einen Liederabend, der die Stärke dieses Sängers, die Hörer am Gefühle zu packen, im besonderen Maße zeigte. Im Konzertverein hörte man die vorzügliche Altistin Frau Charles Cahier und den Leipziger Pianisten Prof. Pembaur. Letzteren haben wir als Liszt-Spieler liebgewonnen, er packte die Sache von innen an und gelangte dabei doch nach außen, an die virtuose Seite hin. Die Hofkapelle gab einen Beethoven-Abend unter Pauers Mitwirkung. Erich Band führte dabei in die Geheimnisse Beethovenscher Orchesterwelt ein, die Wahl der Eroica und der Egmont-Ouvertüre für diesen Abend erwies sich als sehr glücklich. Chordirektor Mezger hat seinen Pauluskirchenchor nunmehr so gut eingeschult, daß er mit ihm einen vollständigen Bach-Kantatenabend zu geben imstande ist. Man sieht daraus, was mit bescheidenen Mitteln geleistet werden kann, wenn nur der richtige Mann sich findet, sie in die Hand zu nehmen. Alexander Eisenmann

Wiesbaden Die Musiksaison ist wieder im vollen Gange. Einen großen Teil des Publikums bilden jetzt in den Theatern und Konzerten die verwundeten oder beurlaubten „Feldgrauen“; doch auch die Einheimischen schmachten hier, wo die kriegerischen Zustände nicht so unmittelbar eingreifen, nach künstlerischer Erfrischung, und so sind die Säle fast immer gefüllt. Das Kurhaus gibt diesen Winter statt der sonst üblichen 12 nur 6 Konzerte im Zyklus. Zwei fanden bereits statt. Im ersten entzückte Elly Ney durch ihre hohe pianistische Kunst: ihrem Spiel zu folgen, ist immer ein Genuß, auch wo diese geniale Frau einmal ihre eigenwilligen Wege geht oder momentanen Stimmungen unterliegt. Sie hatte unumstrittenen Erfolg mit Werken von Brahms, Schubert und Chopin. Sehr interessant war die Vorführung eines Orchesterwerkes unsres städtischen Musikdirektors Karl Schuricht. Es betitelt sich „Drei Herbststücke“ und war in etwas einfacherer Form schon vor Jahren unter L. Lüstners Direktion hier gehört worden. Schuricht hat formell und inhaltlich jetzt manches noch ausgefeilt und damit ein beachtenswertes, echt deutsch empfundenes Werk geschaffen: Nr. 1 „Herbstleid“ — von herber Melancholie getragen, voll einschneidender Akzente; Nr. 2 „Im Hochwald“ — von feierlich erhabener Stimmung; Nr. 3 „Herbsfluft“ — ein wildes Bacchanale, Jagdgetümmel und Winzertanz in tollem Durcheinander. Die Partitur ist farbenprächtig gesetzt. Der Erfolg für den dirigierenden Komponisten — und zugleich für den komponierenden Dirigenten — war glänzend.

Im Verein der Künstler und Kunstfreunde ließ sich das Rosé-Quartett aus Wien hören: Haydn, Mozart, Beethoven standen auf dem Programm; herrliche Kunstdarbietungen voll Kraft, Energie und echtem Musikempfinden.

Unter der Fülle von (nicht immer wohltuenden) Wohltätigkeitsveranstaltungen zu patriotischen Zwecken ragte ein Kirchenkonzert des Wiesbadener Männergesangvereins unter Prof. Mannstädts Leitung bemerkenswert hervor. Geistliche Gesänge von Palästrina, Schubert, Lachner usw. wurden in feinkolorierter, verständnisreicher Ausführung dargeboten. Unsere Hofopernsängerin Emilie Frick erfreute durch ihre weich und warm erblühende Sopranstimme und gefühlvollen Vortrag, und Prof. Oscar Brückner erwies sich wie immer als ein Meister und Muster edlen Cellospiels. Prof. Otto Dorn

Noten am Rande

Über Andreas Hammerschmidt wird uns geschrieben: Im elften der von mir seit 28. August in der Johanniskirche zu Zittau eingerichteten wöchentlichen Orgelvorträge für die Kriegsfürsorge spielte ich u. a. J. G. Walthers „Meinen Jesum laß ich nicht“, Choral mit Veränderungen nach der Melodie meines großen Vorgängers Andreas Hammerschmidt. Dabei erinnerte ich mich des gleichnamigen Aufsatzes von Otto Richter in Nr. 39 des 79. Jahrganges 1912 der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und des Satzes: „Auffallend ist, daß er an Orgelmusik nichts hinterlassen hat“. Die Antwort auf diese Frage, warum Andreas Hammerschmidt gerade als Organist der Zittauer Johanniskirche nichts für Orgel geschrieben hat, kann meines Erachtens nur folgende sein: Von der geringen Entwicklung der selbständigen Orgelkomposition im Jahrhundert vor Bach abgesehen, erfahren wir aus G. Rietschels (1874—1878 Pastor primarius in Zittau) Untersuchungen über die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert, daß Orgelbegleitung der Gemeindelieder vor 1700 nicht allgemeiner Brauch war und 1639 bei Hammerschmidts Amtsantritt auch in Zittau wahrscheinlich noch nicht stattfand. Zur Begleitung von Kirchenmusiken bedurfte man aber keiner Kraft von der Bedeutung eines Hammerschmidt. Auch schwieg die Orgel während der Advents- und Passionszeit. Folglich dürfte Hammerschmidt wesentlich andere Amtspflichten gehabt haben. Nach Sitte jener Zeit überhaupt, dem Brauche der soeben an Sachsen abgetretenen österreichischen Oberlausitz im besonderen — wie noch heute in Ebersbach, Görlitz, Lauban, auch Hirschberg u. a. — war Hammerschmidt samt seinen Nachfolgern (über Johann Krieger vgl. Ritter, Geschichte des Orgelspiels S. 149) gleichzeitig Direktor der Kirchenmusik und hatte nach damaliger über Bach bis auf Haydn und Mozart zu verfolgenden Gepflogenheit die zur Kirchenmusik nötigen Stücke selbstschöpferisch zu liefern. Das war seine vornehmste Amtspflicht, aus der sich die große Zahl seiner Vokal-, die geringe seiner Instrumentalwerke von selbst erklärt. Zunächst schrieb jeder gewiß für sein Amt und seinen jeweiligen Bedarf, schwerlich für andere. Als Organist schrieb Bach wesentlich Orgelmusik, als Konzertmeister Violinstücke, als Kapellmeister Kammer- und Orchestermusik, als Kantor Kantaten und Passionen. — Daß die Musikgeschichte Hammerschmidt nur als Organisten kennt, hängt zweifellos zusammen mit der aus dem Mittelalter übernommenen ungemein hohen Einschätzung dieses zu den gelehrten Berufen gehörenden und dem geistlichen völlig ebenbürtigen Amtes wie der Kirchenmusik als der altera theologia überhaupt gegenüber der damals noch nicht als gleichwertig angesprochenen, im Gegenteil in ihren Gliedern als minderwertig verachteten weltlichen Musik. Eine andere Erklärung ist auch hier unmöglich.

Zittau, 4. November 1914. H. Menzel

Ein unbekanntes Bildnis Palestrinas. Aus Innsbruck wird der Vossischen Zeitung geschrieben: Die Stadt Palestrina (das alte Praeneste) feiert den 400. Geburtstag ihres berühmten Sohnes, des Tondichters Pierluigi da Palestrina, durch die Enthüllung eines vom Bildhauer Zocchi geschaffenen Denkmals. In Verbindung damit wird eine Ausstellung veranstaltet. Der Ausschuß hatte sich an viele Museen mit der Bitte gewandt, nach bisher unbekannten oder verschollenen Bildern Palestrinas zu forschen. Im Tiroler Landesmuseum „Ferdinandeum“ gelang es nun, ein treffliches gemaltes Porträt des Meisters aufzufinden, das von dem berühmten Zeitgenossen des Komponisten, dem Maler Giovanni Battista Moroni, einem Schüler Morettos, herrührt. — Das Bild stammt aus dem reichen Legat, das dem „Ferdinandeum“ von dem 1888 gestorbenen Hofrat Ludwig Ritter von Wieser zugekommen ist.

Kreuz und Quer

Berlin. In der ersten Aufführung von Wagners „Walküre“ im Charlottenburger Deutschen Opernhause traten die Herren Löltgen und Plaschke von der Dresdener Hofoper mit großem Erfolge als Siegmund und Wotan auf.

— Philipp Rüfers Konzertouvertüre Op. 5 errang im neunten Volkskonzerte des städtischen Orchesters in Bielefeld unter Max Cahnbleys Direktion einen so großen Erfolg, daß von der Kritik wie vom Publikum noch andere Werke des Meisters für die Volkskonzerte verlangt wurden. Infolgedessen spielte der Genannte letzthin in seinen Kammermusikabenden auch Rüfers Klaviertrio Op. 34 und errang damit den gleichen Erfolg.

— Der hauptsächlich durch seine sinfonischen Dichtungen bekannt gewordene Komponist und Musikreferent Paul Ertel hat eine Oper „Gudrun" vollendet, von der das Vorspiel, das ein selbständiges sinfonisches Stück bildet, in diesen Wochen durch das Blüthnersche Orchester aufgeführt werden soll.

— Die Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler hielt im Festsaale des Abgeordnetenhauses eine Sitzung ab, um über die Hilfsaktion für die notleidenden Kollegen und Kolleginnen zu beraten. Dr. Osterrieth erstattete einen allgemeinen Überblick über die Finanzen der Vereinigung und gab die Ziffern bekannt, die schon auf dem Konto Unterstützung stehen. Sie sind bereits recht stattlich. Der geringste Teil der Unterstützung Heischenden sei nicht organisiert, und es kämen mehr Männer als Frauen. Ein sehr schlimmer Notstand herrsche besonders unter den Klavierlehrern und -lehrerinnen, zum Teil daher, daß ihnen die notwendigen Instrumente fehlen. Oft wären die Klaviere verpfändet, oft verkauft, um die Miete zu bezahlen. Deshalb ergehe an die Klavierhändler und Konservatorien die Bitte, entbehrliche Instrumente leihweise herzugeben. Die Vereinigung hat weiter Unterstützungskommissionen für Wohnungen, Speisung, Vermittlung von Stellen und Beschaffung von Kleidungsstücken eingerichtet. Alle diese Kommissionen arbeiten mit voller Hingebung, und es sei auch daher überall der Erfolg nicht ausgeblieben. Die Hauptsache sei, daß der Hilfsvereinigung neue Mittel zugeführt würden. Die Vereinigung bittet also um Geld, bittet um Klaviere, um Beschäftigung für die zu Unterstützenden und Garderobe, vor allem schwarze Anzüge.

— Die Konzertsängerin Anna Stephan, beliebte Altistin, ist in Berlin gestorben. In der Zeit ihrer Blüte war sie den Besten ihres Faches beizuzählen, eine Persönlichkeit von starker Eigenart, enthusiastischer Hingabe und künstlerischem Feingefühl. —m—

Barmen. Aus finanziellen Gründen bleibt das Stadttheater während des Winters 1914/15 geschlossen. Eine Verständigung zwischen den Schwesterstädten Barmen-Elberfeld wegen gemeinsamen Theaterbetriebes ist schon häufiger versucht, aber bislang leider nicht erzielt worden. Auf der Barmer Bühne finden ab und zu Volksunterhaltungsabende statt; es erübrigt sich, hierauf näher einzugehen.

— Der zuletzt von H. Inderau geleitete Volkschor hat sich leider wegen Ausbruchs des Völkerkrieges aufgelöst. Erfolgreich war ein Konzert der Barmer Konzertgesellschaft für Wohltätigkeitszwecke; zum Vortrag kamen: Chöre aus dem Requiem von Brahms, Judas Makkabäus von Händel, Lieder von Schubert, Himmel, Wilhelm und R. Wagner. —ng

Elberfeld. Der Oktober brachte einige Wohltätigkeitskonzerte. Künstlerisch wertvoll war die Veranstaltung der Elberfelder Konzertgesellschaft: „Aus tiefer Not", Choralsatz von S. Bach; „Eine feste Burg ist unser Gott", Kantate von Bach; das Niederländische Dankgebet. — Der von Pielken geleitete Deutsche Sängerkreis trug vaterländische Lieder („An das Vaterland" von Kreutzer, „Vor der Schlacht" von K. Wilhelm) weihevoll vor. — Da eine Reihe von Künstlern ins Feld gezogen ist, können die Sinfoniekonzerte und Kammermusikabende nicht stattfinden.

München. Der Musikschriftsteller und Theoretiker Rudolf Louis ist, 44 Jahre alt, an einer Blinddarmentzündung gestorben. Er hat sich durch musikästhetische und philosophische Schriften sowie durch seine gemeinsam mit L. Thuille verfaßte Harmonielehre bekannt gemacht. Über ein Jahrzehnt war er Konzertberichterstatter der Münchener Neuesten Nachrichten.

Nürnberg. Eduard Ringler, der frühere Dirigent des Nürnberger Vereins für klassischen Chorgesang, ist hochbetagt in Nürnberg gestorben. Er hat sich um die Pflege der ernsten Chormusik verdient gemacht.

Stuttgart. Die Stuttgarter Musikalische Volksbibliothek, vor 4 Jahren durch P. Marsop ins Leben gerufen und seither in stetiger, sehr erfreulicher Entwicklung begriffen, hat durch testamentarische Verfügung des im August gestorbenen Hugo Wolf-Freundes und Kunstförderers Hugo Faißt die Summe von 1000 M. überwiesen bekommen.

— Der Stuttgarter Musikpädagogische Verband hat eine Hilfskasse für die Dauer des Krieges ins Leben gerufen. Zuwendungen sind sowohl aus Künstlerkreisen (Mitgliedern und Nichtmitgliedern) als aus Kreisen der Privaten in erfreulichem Maße eingelaufen, doch bedarf es kräftigen Nachschubes, um die Kasse andauernd leistungsfähig zu erhalten.

— Hier starb am 8. November Prof. Gustav Ferling, früher Mitglied der Kgl. Hofkapelle und Lehrer am Konservatorium für Musik, im Alter von 79 Jahren.

Verantwortlicher Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

:: Unter Verantwortung des Verlags ::

Friedrich Brandes

Zu seinem 50. Geburtstag am 18. November

Der Verlag dieser Blätter hat den Unterzeichneten gebeten, ihrem Herausgeber Prof. Friedrich Brandes ohne sein Wissen und Willen auf einer vom Drucker in letzter Stunde auszuwechselnden Seite mit dem Glückwunsch zu seinem 50. Geburtstag einige Zeilen zu widmen. Geburtstage tüchtiger Musiker zu feiern, mag ja in einer Zeit, wo Mars die Musen in den Hintergrund drängt, als nebensächlich erscheinen. Vergessen wir aber nicht, daß es sich hier um einen der gewiß nicht allzu zahlreichen berufenen Musiker handelt, die ihre Kunst- und Lebensanschauungen mit dieser gewaltigen Umwandlung der Zeiten nicht erst in Einklang zu bringen brauchen. Manchem, der sich vorher über das Wesen oder besser Unwesen gewisser unklarer oder spekulativer Auchkomponisten kein deutliches Bild zu schaffen vermochte, wird es jetzt wie Schuppen von den Augen gefallen sein; denn dieser sonst so schreckensreiche Krieg hat die Erzeugnisse fast aller Vertreter unwahrhaftiger Kunstbetätigung beinahe spurlos hinweggeweht, fast aller falschen Propheten des Wortes, des Pinsels und der Notenfeder. Auch Friedrich Brandes wird jetzt von seiner Überzeugung, seiner ausgereiften modernen Kunstanschauung, über deren Wesen die Leser dieser Blätter hinreichend Bescheid wissen, um keinen Zoll breit zu weichen brauchen. Ein kurzer Abriß seines bisherigen Lebensganges wird daher den meisten sicher willkommen sein.



Friedrich Brandes

Am 18. November 1864 in Aschersleben geboren, besuchte Friedrich Brandes zunächst hier und dann in Cöthen in Anhalt das Gymnasium. Schon während seiner Pennälerzeit erregte er, da sich seine musikalischen Neigungen schon frühzeitig regten, unter seinen Kameraden als tüchtiger Klavierspieler Aufsehen. Trotzdem wandte er sich nach wohlbestandenem Maturus zuerst besonders der Literaturgeschichte und philosophischen Studien an der Universität Halle zu, hauptsächlich wohl deshalb, weil ihm der Unterricht von Robert Franz, der sich von seiner Lehrtätigkeit schon zurückgezogen hatte, zu seinem großen Bedauern versagt blieb. Darauf ging er nach Berlin, um zu Philipp Spittas und Heinrich Bellermanns Füßen zu sitzen, endlich 1886 nach Leipzig, wo er besonders die Vorlesungen von Heinze, Wundt, O. Paul und H. Kretzschmar eifrig besuchte. Aus seinen literarhistorischen Studien erwuchsen ihm bald als erste größere Arbeit seine „Studien zu Martin Opitzens literarischer Stellung und Sprache". Literaturkenner wissen, daß er seitdem auf dem gleichen Gebiet nicht müßig war: Die umfangreichen, außerordentlich sachkundigen Ausgaben der gesammelten Werke von Uhland und der sämtlichen Gedichte und ausgewählten Dramen von Hebbel — beide in den Reclamschen goldenen Klassikerausgaben — sprechen davon deutlich. Und wie sehr er bestrebt war, seine allgemeine Bildung zu vervollkommnen, geht daraus hervor, daß er 1890 imstande war, in Leipzig das Staatsexamen abzulegen.

Schon während Brandes seinen wissenschaftlichen Studien oblag, drängte es ihn jedoch, sich praktisch zu betätigen. Natürlich war er in der studentischen Welt bald als tüchtiger Klavierspieler schnell bekannt geworden. Bald sah man ihn sich auch an der Spitze mehrerer Männerchöre seine ersten Dirigentensporen verdienen, wobei er Gelegenheit fand, einige eigene Werke erst unter einem fremden Namen, dann aber, nachdem er sich ihrer Wirkung versichert gehalten hatte, unter dem eigenen aufzuführen. Wann seine Chormeisterpraxis einsetzte, kann man sich vergegenwärtigen, wenn man erfährt, daß er im vergangenen Jahre — in aller Stille — sein fünfundzwanzigjähriges Dirigentenjubiläum gefeiert hat. Hält man sich vor Augen, daß Brandes außer seiner Kapellmeisterpraxis und Kompositionstätigkeit und seiner ausgiebigen Beschäftigung mit literarischen Studien noch Unterricht erteilte und musikkritisch und -schriftstellerisch tätig war durch Mitarbeit und Schriftleitung an Leipziger Tageszeitungen, Fachzeitschriften, der „Allgemeinen Deutschen Biographie", dem Konversationslexikon von Brockhaus und später auch am Kunstwart, so kann man über die Größe seiner Nerven- und Arbeitskraft nicht genug erstaunt sein.

Man richtete bald auch außerhalb der Mauern Leipzigs die Augen auf den jungen Musiker, der seine Feder so gewandt und schneidig und dabei immer auf Grund einer gediegenen fachmännischen Bildung zu führen wußte. Als daher im Jahre 1895 die Stelle des musikalischen Schriftleiters am amtlichen „Dresdner Anzeiger" durch Professor Ferdinand Gleichs Ableben frei geworden war, konnte Brandes einem Rufe nach Dresden folgen. Nach ein paar Jahren ging auch sein innigster Wunsch, als Dirigent an der Spitze eines hervorragenden und stimmenreichen Vereins zu stehen, in Erfüllung: Nach dem 1898 erfolgten Tod des Hofrats Krantz wählte ihn der Dresdner Lehrergesangverein, einer der besten von ganz Deutschland, von den drei in der engeren Wahl stehenden Bewerbern zum Chormeister. Nun war es ihm möglich, seine besonnen fortschrittlichen Gedanken in die Tat umzusetzen. So hat er sich mit gleicher Liebe für die bedeutenden Zeitgenossen ins Werk gesetzt wie für die großen Toten, und nicht etwa auf den großen Namen kam es ihm bei den Lebenden an, sondern er führte mit besonderer Hingabe solche Tondichter auf, die es trotz ihrer Meisterschaft schlecht verstanden hatten, den Blick auf sich zu lenken. Heinrich Schulz-Beuthen und der allzu früh verstorbene Franz Curti, mit dem ihn auch eine treue Freundschaft verband und dessen Nachlaß er herausgegeben hat, haben sich seiner besonderen Berücksichtigung erfreuen können.

Im Jahre 1908 wurde Brandes als Universitätsmusikdirektor und Leiter des Universitätssängervereins zu St. Pauli nach Leipzig berufen. Für die Pauliner, die dringend eines erfahrenen Chormeisters bedurften, war er just der rechte Mann, der den Verein in Kürze wieder auf die Höhe der Leistungsfähigkeit zu führen verstand, wo er sich in den Tagen Hermann Kretzschmars und Heinrich Zöllners befunden hatte. Daß er Mitte 1910 an dieser Zeitschrift das Erbe Robert Schumanns angetreten hat, ist den meisten Lesern dieser Blätter natürlich erinnerlich.

Es erübrigt sich damit hier eigentlich, auf den Musikschriftsteller Brandes näher einzugehen: Der Leser weiß, daß seine Art für alles echte Kunstschaffen und alle sonstige wertvolle Kunstbetätigung mit sorglicher Wärme eintritt und anderseits alle falsche Pose und „ästhetizistische" Heuchelei wenn nötig mit Worten ätzender Satire und Komik enthüllt. Der Vorwurf der künstlerischen Reaktion, der Brandes zumeist von unfachmännischen, journalistischen Meinungsmachern entgegengehalten worden ist, kann ihn durchaus nicht treffen. Wer für Schrekers „Fernen Klang" und für Straußens „Rosenkavalier" begeisterte Worte findet, kann kein Rückwärtsler sein. Vielleicht hat nicht ein einzelner, sondern der ganze „Fall Brandes" schon manchen zum tieferen Nachdenken über Modern und Unmodern gebracht — ich ziele damit besonders ab auf Brandes' einander diagonal entgegengesetzte Urteile über Strauß, den Komponisten der „Salome" und „Elektra" und den des „Rosenkavaliers". Der Dirigent Brandes ergänzt den Musikschriftsteller restlos: Hier wie dort Sachlichkeit, Klarheit, Frische und Temperament, wozu beim Dirigenten noch eine starke Befähigung tritt, die Stimmen durch fleißige Arbeit zu ausgeglichenem Chorklang heranzuziehen, sowie eine ausgezeichnete Beherrschung des Orchesters.

Die Zahl der zu klarer Erkenntnis des Wesens der modernen Kunst Gelangten wächst zusehends. Angesichts der Tatsache, daß Brandes einer der ersten von ihnen war, ist der übliche Wunsch recht langer tatkräftiger Lebensdauer, den man Geburtstagskindern mitzugeben pflegt, besonders herzlich gemeint.

Dr. Max Unger

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 48

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 26. Nov. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Soll die Kunst in den Streit der Völker hineingezogen werden?

Von Direktor **Pochhammer** (Aachen)

Es ist eine traurige Erscheinung, die ja auch allgemein in der Presse die entsprechende Würdigung erfährt, daß unsere Feinde „auf der Höhe der Kultur" sich bezüglich der Herabsetzung oder gar Beschmutzung deutschen Geisteslebens gegenseitig zu überbieten suchen und in ihrem Haß gegen Deutschland so weit gehen, deutsche Arbeit, deutsches Eigentum und deutsche Persönlichkeiten, die an und für sich mit dem Kriege gar nichts zu tun haben, in blinder Wut anzugreifen und zu mißhandeln.

In unsern Musikzeitungen spiegeln sich nun die Sonderereignisse auf dem Gebiete der musikalischen Kunst wider, und auch hier macht das Gebaren unserer Gegner es notwendig, sich zu fragen: Sollen wir es uns ruhig gefallen lassen, daß das feindliche Ausland tut, als ob deutsche Musik, da sie deutsch ist, entbehrlich, minderwertig, eine Afterkunst sei?

Nein ruhig darüber hinwegzugehen, wäre charakterlos; wir schweigen ja auch nicht zu den Lügenberichten und Verdächtigungen auf anderen Gebieten. Eine andere Frage aber ist: Wie weit sollen wir, oder sollen wir überhaupt Maßregeln gegen die Kunst unserer Feinde in Anwendung bringen?

Es liegt eine gänzliche Verkennung des Entwicklungsprozesses jeglicher Kunst — auch der musikalischen — darin, wenn man glaubt, daß diese sich ohne fremde Einflüsse und mit Ausschaltung allmählichen und fortwährenden gegenseitigen Durchdringens vollziehen könne, und daß man glaubt, der Kunst damit einen Gefallen zu erweisen, wenn man sie mit einem geistigen Stacheldrahtverhau umgibt. Es geht der Kunst wie der Sprache: Wann ist eine Sprache tot? wenn sich ihr Wort- und Begriffschatz nicht mehr ändert, nicht mehr erweitert, nicht mehr mit anderen Sprachen in lebendige Berührung kommt und mit ihnen nicht mehr in Beziehung tritt; es geht der Kunst wie der Technik, wie Handel und Wandel, die stille stehen, d. h. Rückschritte machen, wenn sie die Fortschritte anderer Länder als nicht vorhanden betrachten und ignorieren; es geht der Kunst wie dem ganzen Volk! Was hat die chinesische Mauer ihrem Reich genützt?

Ein jeder, der in der Musikgeschichte bewandert ist, wird zugeben, daß das Entstehen und Vergehen musikalischer Epochen fast immer unter Bezugnahme auf andere Zeiten und andere Völker vor sich gegangen ist, und daß sogar das Emporwachsen und Erstarken nationaler Kunst in vielen Fällen die Kraft seiner Wurzeln aus den geistigen Errungenschaften anderer Völker sog, und zwar spielen solche Beziehungen oft eine durchaus nicht nebensächliche Rolle. Ich erinnere hier nur an einige wahllos herausgegriffene Namen und Tatsachen als Belege hierfür, nämlich an die geistigen Urheber der nuove musiche um 1600, an Lully, an Gluck, an die Hamburger Oper von 1650 bis 1750 usw. Die Kunst der verschiedenen Zeiten und Völker hat sich andauernd gegenseitig befruchtet, und wenn ein Volk vom andern nur lernte, was es selbst nicht kultivieren sollte, so war das schon oft ganz ungemein wichtig. Nun können wir, meine ich, auch jetzt von unsern Feinden etwas lernen. Sollen wir es so machen wie sie? Nein und nimmermehr!! Wir begäben uns damit des Rechts der Kritik an ihrem törichten und unwürdigen Betragen.

Aber da lese ich die „Absage an Saint-Saëns", und „bravo!" ist meine einzige Antwort. Aber weshalb? Es handelt sich hier nicht um die Kunst, denn wir schlügen uns ja selbst damit ins Gesicht, wenn wir die seinerzeit erfolgte Anerkennung der Kunst des französischen Meisters jetzt mit einem Male ableugnen wollten. Es handelt sich hier ganz speziell um die Persönlichkeit des Künstlers, der, wenn er auch schwer von seinem Kunstwerk zu trennen ist, bei Gelegenheit dennoch davon abgelöst werden muß, zumal wenn er sich so benimmt, daß seine Maßregelung geboten erscheint.

Daß weiterhin die „Internationale Musikgesellschaft" in eine „Deutsche Gesellschaft für Musikforschung" umgewandelt werden mußte,[1]) war unter den gegebenen Umständen leider geboten. Ich sage „leider", denn wenn ich auch der festen Überzeugung bin, daß die neue Gesellschaft Gutes, ja Vorzügliches leisten wird — und sie wird, um ihre Existenzberechtigung zu beweisen, sich vermutlich mehr denn je anstrengen —, so ist die Auflösung der „Internationalen" vom höheren und allgemeineren Standpunkt aus doch ein recht bedauerliches Ereignis.

Zu weit geht mir deshalb auch die Forderung des Herrn Dr. W. Tappert, der in seinem sonst recht interessanten Aufsatz „Feinde ringsum!" dafür eintritt, „in Gegenwart und nächster Zukunft nur deutsche Musik aufzuführen". (Unwillkürlich wird man an die halb im Ernst,

[1]) Vgl. jedoch Heft 46 Noten am Rande (Die Schriftleitung).

halb im Scherz aufgeworfene Frage erinnert, ob in Zukunft Shakespeares Dramen in Deutschland verpönt sein müßten?!) Ist denn nur deutsche Musik Kunst? Unsere Gegner schädigen sich selbst am empfindlichsten, wenn sie der deutschen Kunst den Krieg erklären, weil deutsche Truppen gegen französische, englische und russische kämpfen. Sollten wir so kurzsichtig sein, ihnen das nachzumachen? Ich wüßte nicht, welcher Vorteil für die Kunst aus dieser Einseitigkeit für uns erwachsen sollte. Man mache sich zudem die Konsequenzen klar, zu denen das führen müßte: Wie stellen wir uns dann zu den Werken der nordischen Völker (Norweger, Schweden, Dänen)? Wird da mit einem Male ein Unterschied gemacht, weil sie nicht gegen uns im Felde stehn?

Nein — ebensowenig als wir Verwundete quälen werden, weil jene es tun, ebensowenig als wir Dum-Dum-Geschosse anwenden werden, obgleich andere sich nicht schämen, sie zu gebrauchen, ebensowenig als wir ohne Grund den Reimser Dom oder das Löwener Rathaus zerstören werden . . ., ebensowenig soll von uns die Kunst der Musik in den Streit der Völker hineingezogen werden, denn die wahre Kunst, das wahre Kunstwerk soll sein und bleiben ein Gemeingut aller Kunstgebildeten und Kunstfreunde des Erdkreises.



Allerhand zeitgemäße Musik

Besprochen von Dr. Max Unger

Das Beiwort „zeitgemäß" kann, auf Erzeugnisse der Kunst angewandt, etwas Anrüchiges an sich haben. So ist es natürlich in diesen kurzen Anzeigen allerhand zeitgemäßer Musik nicht zu verstehen. Es soll hier Gelegenheitsmusik besprochen werden, die unserer großen Zeit entwachsen ist oder wenigstens hineinpaßt, und zwar soll, da spekulativer Sinn statt würdiger Gelegenheitswerke oft Verlegenheitsmusik auf den Markt geworfen hat, nur Gutes, worunter auch die anspruchslose Gediegenheit gerechnet werde, und sehr Gutes berücksichtigt werden.

Wir danken es dem rührigen Leipziger Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, der sonst seiner großen russischen Zweiggeschäfte halber das russische Schaffen stark bevorzugte, mit aufrichtiger Freude, daß er von einem unserer beachtenswertesten deutschen Tondichter, Hugo Kaun, einige in die Zeit passende unbegleitete Männerchöre herausgebracht hat (Nr. 1 Gebet: „Zu dir heb' ich die Hände"; Nr. 2 „Weine leise über deine Toten"; Nr. 3 Aufruf: „Krieg! Es zittert aus West und Ost"; Nr. 4 Kriegers Erntelied: „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod". Dichtungen von Karl Ernst Knodt [Nr. 1 u. 2] und Ernst Ludwig Schellenberg [Nr. 3 u. 4]. Jede Partitur M. 0,80; jede Stimme M. 0,20). Es ist schon ein hohes Lob: Auf keinen von diesen Chören ist das Wort Gelegenheitswerk im übeln Sinne anzuwenden. Im Gegenteil ist ihr Satz, der sich von der üblichen Vierstimmigkeit gern in vermehrte Stimmenteilung verzweigt, bei aller Gediegenheit gesanglich und vornehm, was aber keineswegs als gleichbedeutend mit leicht aufgefaßt werden soll. Es setzt also einen ziemlich leistungsfähigen und auch möglichst stimmenreichen Chor voraus, will man sich an das Studium der Stücke machen. Der Wiener Männergesangverein und die Leipziger Concordia, denen sie gewidmet sind, werden den Ansprüchen Kauns freilich leicht genügen.

Nur mäßige Anforderungen an Größe und Leistungsfähigkeit der Vereine stellen die „Deutschland voran!" betitelten vier vaterländischen Chorgesänge, die der besonders durch sein hausmusikalisches Schaffen bekannt gewordene Otto R. Hübner gedichtet und für Männerchor vertont hat (Nr. 1 „Deutschland voran!" Nr. 2 „Heil dir, mein Vaterland"; Nr. 3 „Ein Kaiserwort"; Nr. 4 „Lieb Vaterland". Jede Partitur M. 0,60; je vier Stimmen M. 0,60; Leipzig, Verlag von P. Pabst). Die Sachen bilden in jeder Beziehung — in ihrer klaren Form, einfachen Harmonisierung und Melodieführung — ansprechende Gegenstücke für die genannte Besetzung zu den „Schlichten Liedern" des Tonsetzers für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Der Satz ist im ganzen glatt; nur im „Kaiserwort" Nr. 3 fiel mir eine weniger geschickte harmonische Tonfolge (vom fünften zum sechsten Takt hinüber) auf. Es sei noch bemerkt, daß der Verfasser den Text zu Nr. 2 („Heil dir, mein Vaterland!") unlängst schon in der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlicht hat.

Für die Jugend — also am besten zum Schulgebrauch — hat Otto R. Hübner acht zweistimmige Kriegslieder zu eigenen und fremden Dichtungen (ebenda, zusammen 20 Pf.) veröffentlicht, die kürzlich schon als Beilage zum „Türmer" erschienen sind. Da sich auch hier das Aussehen dieser Musik in keinem Gesichtszug ändert, bedarf es der bloßen Anzeige dieser kleinen leichten Stücke.

Wie eine Vorahnung unserer ernsten Zeit mutet ein bereits 1913 gleichfalls bei P. Pabst in Leipzig erschienener Männerchor mit Orchester von Iwan Schönebaum an: Ein nach dem prächtigen Geibelschen Text vertontes Türmerlied Op. 43 (Partitur M. 4,—; Orchesterstimmen M. 5,—; Chorstimmen je M. 0,40; Klavierauszug M. 2,—). Das schöne Werk, das eine gemäßigt moderne Haltung und wohlklingenden Gesangsatz aufweist, hat ab und zu den Choral „Wachet auf, ruft euch die Stimme", womit der Geibelsche Mahnruf auch anhebt, in seinen Verlauf eingeflochten erhalten, um mit einer vollständigen Strophe der Melodie abzuschließen. Das wirksame Stück sei unseren größeren Männergesangvereinen mit Nachdruck empfohlen.

Von den beiden unbegleiteten Männerchören „Deutschland, sei wach!" (Op. 41, Partitur M. 0,80; jede Stimme M. 0,20) und „Die Leipziger Schlacht" (Op. 42, Partitur M. 1,20; jede Stimme M. 0,30) von Hermann Kögler — beide sind ebenfalls bei P. Pabst zur Jahrhundertfeier erschienen — will mir am besten der erste zusagen. Dieser ist von dramatischer Schlagkraft und Knappheit, prächtig gesteigert angelegt — die höhere Lage der Allegro-Sequenz in der dritten Strophe ist besonders glücklich gedacht — und bis auf den gleichgültigeren Anfang harmonisch zum mindesten geschickt erfunden, ohne allzu schwierig zu sein. In Gediegenheit des Satzes und der Form wie an klanglicher Wirksamkeit steht ihm die auf Ernst Moritz Arndts Worte komponierte Leipziger Schlacht in nichts nach. Ich halte es jedoch für einen Nachteil, daß Kögler das auf Frage und Antwort zweier einzelner Sprecher beruhende Gedicht für Chor und nicht vielmehr für Einzelgesang gesetzt hat.

Gleichfalls an die Jahrhundertfeier erinnert der Kryptagesang von Hans Sitt (Op. 120, Partitur M. 0,80; jede Stimme M. 0,15; ebenda erschienen). Die Komposition verdankt ihre Entstehung dem Mangel an Männerchorwerken, die sich für die Wiedergabe in der (nur Stücke ruhigster Zeitmaße zulassenden) Krypta des Leipziger Völkerschlachtdenkmals eignen. Der geschätzte Leipziger Tondichter und Kapellmeister hat damit einen von tiefer Weihestimmung erfüllten, vornehmen Sang geschaffen, der trotz mehrfacher Ausweichung in entfernt liegende Tonarten für Menschenstimmen, nicht gegen sie geschrieben ist. Ein von demselben Komponisten stammendes burschikoses Soldatenlied (für eine Singstimme und Klavier M. 0,50; für Männerchor: Partitur M. 0,40; jede Stimme M. 0,10; ebenda erschienen), dessen Reinertrag der Kriegsnotspende zufließen soll, ist bei aller selbstverständlichen Gediegenheit ohne höhere künstlerische Ansprüche als frisch-fröhliches Marschlied gedacht, das gegebenenfalls auch einstimmig gesungen werden kann.

Am Schluß der Anzeigen von zeitgemäßen Chorwerken sei noch einer umfangreicheren Komposition von Emil Krause gedacht; sie heißt „Den Heimgegangenen" und ist auf die ergreifenden Worte des Hebbelschen Requiem („Seele vergiß sie nicht, die Toten!") für gemischten Chor und Orchester geschrieben (Op. 119, Partitur mit untergelegtem Klavierauszug von Christiane Orth M. 5,—; Orchesterstimmen M. 4,—; jede

Chorstimme M. 0,30; Verlag von P. Pabst in Leipzig. Es sei bemerkt, daß der Text nicht auf christlichen, sondern auf Religionsanschauungen des klassischen Altertums fußt). Ein Werk, das im Chor- und Orchestersatz eine gleichgroße künstlerische Sorgfalt und reifes Können, das nicht nur im Aufbau der einzelnen Teile, sondern auch in der ganzen großen Anlage eine äußerst kundige Hand verrät. Das zeigt gleicherweise die klangvolle polyphone Führung der Stimmen wie die dem Text streng entsprechende Anwendung wirksamer Gegensätze in den Zeitmaßen, endlich der in Hinsicht auf die Dichtung sehr gut zu heißende Gedanke, die Arbeit zu Beginn ein beträchtliches Stück a cappella erklingen zu lassen. Wenn auch die Ausdrucksmittel des Werkes nicht weit über die Zeit der Frühromantik hinausweisen, muß man ihm doch reiche Achtung zollen. Hoffentlich nehmen sich unsere gemischten Chorvereine seiner fleißig an. Daß zum mindesten der Text zeitgemäßer als sonst einer ist, braucht wohl kaum erst erwähnt zu werden.

Für Einzelgesang — übrigens ein Wort, das sich jetzt endlich allgemein für das welsche „Solo" einzubürgern scheint — liegen mir eine Reihe Werke vor, die zumeist dem anständigen leicht eingänglichen Stil unserer bekannten Vaterlandslieder nachstreben. Für weiteste Kreise sind beispielsweise die ordentlich gesetzten und gut rhythmisierten Stücke: „Hurra Germania!" von Johannes Beschnitt (nach Worten von Heinrich Pfeil; mit Klavierbegleitung oder für Klavier allein eingerichtet von Edmund Kühn, M. 0,60; auch für Männer- und gemischten Chor erschienen, jede Partitur 20 Pf., jede Stimme 10 Pf., Berlin, Verlag von Carl Simon) und „Nach Paris!" 1813, 1870, 1914, Op. 70, von Edmund Kühn (Text nach Julius Rodenberg; mit Klavierbegleitung oder für Klavier allein M. 0,60; für vierstimmigen Männerchor Partitur 20 Pf., jede Stimme 10 Pf.; für Militärmusik, Direktion und Stimmen, zusammen mit dem angeführten Stück von Beschnitt M. 2,40; für Salonorchester M. 1,50, ebenda). Dem, der noch eine genauere Auskunft über die beiden Werkchen haben will, sei noch mitgeteilt, daß das Stück von Beschnitt als eigentliches straffes Vaterlandslied, das von Kühn als ein strammer Marschgesang anzusprechen ist. Auf die zündenden Worte, die dem zweiten Sang zugrunde liegen, sei besonders aufmerksam gemacht; ihr Dichter Julius Rodenberg, der bekannte Herausgeber der Deutschen Rundschau, hat leider die Verwirklichung seines Wunsches „Nach Paris" nicht mehr erlebt.

Gleichfalls einen temperamentvollen Tonsetzer hat das wuchtige Deutsche Reiterlied von Gerhart Hauptmann in H. L. Kormann gefunden (Op. 38; für mittlere Singstimme M. 1,—; Leipzig, Gustav Vetter). Die strophische Einkleidung war auch hier das Gegebene; ob sich die für den Vortragenden in der Fassung des Komponisten schwer sangbaren Worte der letzten Strophe „Dafür sorgt Gott, Kaiser . . ." („sorgt" auf einer Sechzehntelnote) nicht hätten irgendwie besser unterbringen lassen, sei dahingestellt. Immerhin: das Lied darf in seiner knappen, wirksamen Ausdrucksweise ein kleiner „Wurf" genannt werden, wenn sich auch nirgends der Ehrgeiz nach einer eigenartigen Tonsprache kundgibt.

Höhere künstlerische Ziele steckt sich schon Emil Pinks in seinem Sturmlied (Gedicht von Ernst Zahn, M. 1,—; Leipzig, Gebrüder Reinecke). Diese vier Vierzeiler sind, obgleich auch strophisch behandelt, nicht streng gleichmäßig komponiert, sondern jeder einzelne ist sehr gewandt auf einer stammhaften Grundmelodie frei aufgerichtet — je nach dem Sinn oder der Deklamation der Worte. Sehr glücklich ist auch die gut vermittelte Einflechtung einiger Choralzeilen zu nennen. Das Zeitmaß (♩= 76) würde ich mir etwas lebhafter gedacht haben. Das Lied ist wie auch das vorige vom Kammersänger Alfred Kase schon oftmals mit großem Beifall öffentlich vorgetragen worden — zum ersten Male am Sedantag dieses Jahres.

Von den bisher hier erwähnten Gesängen stellt ein Kriegslied von Frank L. Limbert (Dichtung von Fritz v. Unruh, M. 1,20; Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift; Verlag von Fritz Baselt in Frankfurt a. M.) die höchsten Anforderungen an den Stimmumfang und die musikalische Begabung des Sängers. Zwar fließt hier der rein melodische Quell nicht sehr stark, doch findet man hier und da sehr erfreuliche Ansätze vornehmer Harmonieführung, auch hat das Ganze viel Schwung und ist — bis auf den zu schweren Ton auf der Endsilbe von „Lützower" auf der fünften Seite der Ausgabe mit Klavier — gut deklamiert.

Zum Besten überhaupt, was mir diesmal an Musikalienliteratur vorliegt, gehört das Triptychon „Aus großer Zeit" von Franz Mayerhoff (Op. 39 Nr. 1: „Haßgesang gegen England" M. 1,50; Nr. 2: „Im Feld des Morgens früh" M. 0,80; Nr. 3: „Kampfgesang der Deutschen" M. 0,60; alle drei für Bariton oder Mezzosopran mit Klavierbegleitung, Nr. 2 auch für Tenor oder Sopran und Nr. 3 auch für einstimmigen Chor mit Klavierbegleitung M. 0,60; jede Chorstimme 10 Pf.; Leipzig, Verlag von C. A. Klemm). Es handelt sich hier um drei gleich- und vollwertige aus dem Geist der Zeit heraus entstandene Gesänge. Besonders das erste davon (nach dem schnell bekannt gewordenen Text von Ernst Lissauer) setzt als das umfangreichste und schwierigste einen Mittler von guter musikalischer Auffassung voraus — umfangreich im zwiefachen Sinn verstanden, im Hinblick auf den Stimmenumfang, der allerdings durch Ersatznoten wesentlich vermindert werden kann, und auf die Länge der Komposition. Das zweite Stück — nach einer soldatischen Volksdichtung von unseren Männerchören in anderer Liedweise häufig gesungen — ist sehr vornehm von Anfang bis Schluß in einem natürlich fließenden Fünfvierteltakt durchgeführt; das dritte endlich, dessen Worte wiederum „im Ton von Hutters Lied, ‚Ich hab's gewagt'" von Lissauer stammen, deutet den schlichten kernigen Text melodisch und harmonisch gleich schlicht und kernig ohne viel altertümelnde Anwandlungen aus. Alle drei Stücke eignen sich wegen ihrer edlen Haltung für den vornehmen Konzertsaal, können aber auch als empfehlenswerte Hausmusik bester Art betrachtet werden.



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Den beiden letzthin erwähnten hervorragenden Kammermusiken schloß sich gleichwertig die erste an, die der bekannte Violoncellist Heinrich Grünfeld gibt. Diese drei Abonnementskonzerte gehören seit Jahren zu den festen Säulen unseres Musiktempels, doch ist Florian Zajic, der geschätzte Geiger, jetzt wegen vorgerückten Alters davon zurückgetreten. An seiner Stelle gewahrte man zunächst wieder Oscar Schubert, der in den beiden Klarinettenklaviertrios von Brahms (Op. 114) und Beethoven (Op. 11) seine wunderbare Kunst zum besten gab. Am Klaviere saß E. v. Donahnyi. Dieser spielte mit Grünfeld auch die selten gehörten Konzertvariationen Op. 17 von Mendelssohn. Doch kam hier in erster Reihe die glänzende Meisterschaft des Violoncellisten zur Entfaltung. Das Werk selber erschien durchaus nicht „verblaßt", sondern so frisch, wie wirklich klassische Schöpfungen stets erscheinen werden. Leistungsfähige Violoncellisten seien angesichts des immer wieder versicherten Mangels an guter Literatur für ihr Instrument auf den großen Erfolg aufmerksam gemacht. Eine Reihe Schubertscher Lieder, die Frl. Lola Artôt de Padilla von der Kgl. Oper sang, vervollständigte das interessante Programm. E. v. Donahnyi trat tags darauf auf demselben Podium auf, diesmal als Pianist und Komponist. Im zweiten Kammermusikabend der Herren Karl Klingler, Brun, F. Klingler und Dechert wurde sein noch im Manuskript stehendes Klavierquintett in Es moll zum ersten Male öffentlich gespielt. Der erste Satz (Allegro con troppo) enthüllt in Erfindung wie Arbeit den Komponisten als Meister von hoher Begabung. Die ausdrucksvolle, tief und geheimnisvoll gestimmte melodische Hauptlinie kehrt auch im Schlußsatze wieder. Dieser, ein Allegro con brio, fällt samt einem mit ihm verbundenen feierlichen Moderato indessen ab. Dagegen spricht der zweite, ein Inter-

mezzo, in seiner kapriziösen Phantastik wiederum für die Erfindungskraft des Komponisten. Die Klavierstimme ist geistvoll und interessant; sie bekundet in jeder Zeile den berühmten Berufspianisten. Letzterer griff hie und da etwas zu voll in die Tasten, wodurch dann das, was das Streichquartett gleichzeitig zu sagen hatte, unverständlich blieb. Er beteiligte sich auch an der Wiedergabe eines Klaviertrios von Brahms, außer dem dann noch das bekannte D moll-Streichquartett von Schubert gespielt wurde. Hier gab die zweite Geige zu wenig Ton und die erste zu viel. So kam es, daß z. B. die mit dem 75. Takte des zweiten Finalteiles in der Mittelstimme einsetzende Melodie nur von dem zu hören war, der das Werk genau kannte und sich dergleichen selber, im inneren Ohre reproduziert. Leider scheint nun dieser zweite Abend den Beweis zu schließen, daß Klingler seine spezifischen Quartettsoiréen in allgemeine Kammermusikkonzerte verwandelt hat. Hoffentlich bleibt da wenigstens sein Konkurrent Heß der alten strengeren Sitte treu! Die „Böhmen" huldigen in Berlin schon lange dem Spruche „variatio delectat". In ihrem diesmaligen Konzerte hatten sie Teresa Carrenno zu Gaste. Diese spielte mit ihnen Schumanns Klavierquintett, das drei Tage vorher schon im ersten Kammerkonzerte H. v. Damecks gehört worden war. Da sie nicht nur die größte Pianistin der Gegenwart, sondern auch eine echte und durchgebildete Musikerin ist, gelang ihr auch als Kammermusikspielerin eine geradezu exemplarische Leistung. Die Nummer war der Höhepunkt des Abends. Die Böhmen selber waren in ihrer Größe und Eigenart am meisten in Smetanas E moll-Quartett „Aus meinem Leben" zu bewundern. Eigenartig spielten sie auch Haydns Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser", die sie dem ellenlangen G dur-Quartette Op. 161 von Schubert als hier durchaus überflüssige Kriegsdemonstration voranzuschicken beliebten: die schlichte Haydnsche Melodielinie erschien in ein rassiges slavisches Volkslied umgewandelt.

Im zweiten Sinfoniekonzerte des Blüthnerorchesters brachte S. v. Hausegger zwischen Mendelssohns Sommernachtstraumouvertüre und Schuberts großer C dur-Sinfonie eine Neuheit heraus: die Märkische Suite Op. 92 von Hugo Kaun, das Meisterwerk eines ebenso begabten wie durchgebildeten und erfahrenen Musikers. Es besteht aus drei Tonbildern, deren Aufführung knapp 25 Minuten dauert. Das erste, „Märkische Heide", ergreift einen jeden, der jemals bei wolkenschwerer Stimmung auf diesen sandigen, mit dürren Kiefern bestandenen Flächen weilte oder sich in den dunklen Ernst einer Leistikowschen Landschaft versenkte. Das zweite drückt ‚die Abendstimmung in dem romantischen Garten der Cistercienserklosterruine Chorin aus, während das letzte eine farbensatte Vision im Schloßparke zu Rheinsberg weckt, aber eine aus der Zeit des genialen Prinzen Heinrich, nicht der des leichten Kronprinzen Friedrich. So empfand wenigstens ich, der mit der Geschichte Rheinsbergs Wohlvertraute, der ich auch behaupte, daß, unbeschadet der zugrunde liegenden, sehr passend gewählten Menuettform, die Überschrift „Vision (Rheinsberg)" den Hörer besser vorbereiten würde als die gewählte „Menuett". Alles ist polyphon gesetzt, aber nirgends artet diese Polyphonie in die moderne Kakophonie aus. Die Orchesterfarbenpalette ist schwer, doch flüssig und höchst ausdrucksvoll. Kaun ist hier zu einer besonderen, individuellen Grundnüance gelangt. Das Werk fand starken Beifall, den der Komponist nicht mit Unrecht auch der vorzüglichen Darstellung Hauseggers zuschob. Der Plan dieser Konzertreihe scheint eine Kriegsänderung oder Reduktion erfahren zu haben. Dann hätte man ihn aber nicht versenden sollen, denn als ich ihn erhielt, war der Krieg schon zwei Monate im Gange. Jedenfalls sollte man nunmehr die versprochenen selteneren Werke in erster Linie berücksichtigen. Es wäre z. B. diesmal die ausgefallene feine Ouvertüre aus Webers Abu Hassan willkommener gewesen als die oft gehörte von Mendelssohn. So aber soll das nächste Konzert, das anstatt am 15. Dezember erst am 4. Januar gegeben wird, schon wieder ein sogen. Beethoven-Abend sein, was die Richtigkeit meiner Aussage von einer in Berlin ausgebrochenen Beethoven-Manie aufs neue beweist. Eine Anzahl solcher Beethoven-Konzerte stehen noch vor Weihnachten an. Billig, bequem und erfolgsicher — das ist die Losung.

Ein wohlgeratenes Konzert fand zwei Tage zuvor an gleicher Stelle statt. Da stand Albert Stoessel, der zweite Geiger des Streichquartettes von Willy Heß, als ausgezeichneter, gediegener Solist auf dem Podium. Heß selber dirigierte ihm das Blüthnerorchester. Das ganz in Wohllaut und Melodie getauchte, namentlich im ersten Satze bedeutende, außerordentlich wirksame erste Violinkonzert Op. 42 von F. Gernsheim war des Programmes erste Nummer. Wie der Konzertgeber es spielte, ließ das Beste für die folgende Nummer, die leider immer seltener werdende Gesangsszene von Spohr, hoffen. Sein eindrucksvoller, schöner Melodienton kam denn auch Spohrs Wesen entgegen und brachte das klassische Werk zur besten Geltung. Das A moll-Konzert von Vieuxtemps schloß diesen echt musikalischen Abend ab. Zwischen den beiden zuletzt genannten Veranstaltungen lag der Lieder- und Balladenabend Alexander Heinemanns. Dieser wohlbekannte Sänger hatte den Erfolg, dessen er bei seiner schönen, gebildeten Stimme und seiner vortrefflichen Vortragsweise stets sicher zu sein pflegt. Leider verfiel auch er auf Kriegskonzessionen. So war der Text von Schuberts Litanei auf die Gefallenen umgemünzt und der von Loewes Fridericus Rex auf die Russen und Serben, oder besser: zu ersterer wurde überhaupt ein neuer Text gesungen. Dieses ewige Hineinspielen des Krieges in den Kunstfrieden des Konzertsaales fällt einem nun allgemach auf die Nerven. Den ganzen Tag über hört und liest man nichts als Krieg und soll nun nicht einmal mehr abends in der Kunst über die gräßliche Wirklichkeit erhoben werden! Zudem sitzt der echte Patriotismus ebenso wenig auf der Zunge wie die wahre Frömmigkeit. „Ihr sollt nicht plappern wie die Heiden, die viele Worte machen." Den größten Erfolg hatten wieder einmal vier Lieder von Hans Hermann, die der Komponist begleitete. Schließlich ist noch zweier großer Pianisten zu gedenken: Emil Sauers und Wilhelm Backhaus'. Beide erwarben sich neuen Ruhm, Backhaus durch den Vortrag ausschließlich Schumannscher Klavierdichtungen, Sauer besonders durch den des Orgelkonzertes von F. Bach in Stradals Übertragung, Chopinscher Stücke und eigener Kompositionen. Sauer scheint da zwei Gesichter zu haben: ein dem seichteren Salonvirtuosentume zugewandtes und eins, das den Blick höher richtet, ohne sich aber dabei der spezifisch pianistischen Spielfreudigkeit abzuwenden. In dem Sinne mutete einen eine Toccata in C moll nicht übel an. Virtuoser Witz und echter Klaviergeist steckt aber auch in den Werken der andern Art, so in einem Konzertgalopp, dessen Klangreizen sich nur musikalische Asketen verschließen können.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Dem alten lateinischen Spruch „Inter arma silent musae" entgegen pulsiert bei uns gegenwärtig in Oper und Konzertsaal ein künstlerisches Leben, das von dem der letzten Friedensjahre nicht gar zu grell absticht. Nur der Solokonzerte gibt es vorderhand noch wenige, und ihre Unternehmer stellen sich — wie es ja nur recht und billig — fast ausschließlich in den Dienst des roten oder schwarz-gelben Kreuzes und ähnlicher hierher gehöriger patriotischer Zwecke. Das glänzendste derartige Konzert war die „Wohltätigkeitsakademie", welche die hervorragendsten Solisten der Hofoper in Verbindung mit dem Hofopernchor und -orchester am 5. d. M. für die notleidenden Flüchtlinge aus Galizien und der Bukowina im Konzerthaus veranstalteten, während gleichzeitig Nedbal im großen Musikvereinssaal in erfolgreichster Weise die Sinfonieabende des Wiener Tonkünstlerorchesters eröffnete. Ich wohnte dem letztgenannten Konzerte bei und kann über die Ausführung der sinnig ge-

wählten orchestralen Meisterwerke: Bruckners gewaltiger achter Sinfonie in C moll und R. Wagners „Kaisermarsch" (diesmal wieder ohne Schlußchor) nur das Beste sagen. Es ist für einen überzeugten Bruckner-Verehrer wie den Unterzeichneten hocherfreulich, wie sich Nedbal immer mehr mit Geist und Herz in die ihm vielleicht ursprünglich weniger wahlverwandte künstlerische Welt Bruckners einlebt und was er davon so recht mitempfindet, nun in herrlichster Weise mit seinem trefflichst geschulten Orchester zum Ausdruck bringt. So neulich in der „Achten" das schneidige Scherzo, unter welchem Bruckner selbst den „deutschen Michel" verstand und seine triumphierende Wiederkehr als eine Art „heiliger Erzengel Michael" im kolossalen Finale, das sich so merkwürdig aus kriegerischen und religiösen Partien zusammensetzt, so daß man mitunter an feierliche Feldmessen denken könnte, wie Schreiber dieses im heurigen Sommer nach Kriegsausbruch so manche mitzuerleben Gelegenheit hatte. Die Widmung der achten Sinfonie Bruckners an Kaiser Franz Josef I. und die Vorstellung der Gestalt des „deutschen Michel" im Finale zum glorreichen Ausgang der zuletzt in Tönen entbrannten Feldschlacht entscheidend beitragend: wie paßt beides so günstig zu der jetzt in Wien herrschenden allgemeinen Zeitstimmung, welcher an diesem Abend durch Wagners imposanten Kaisermarsch am Schlusse nicht minder entsprechend Ausdruck gegeben wurde. Und wie markig, ja wahrhaft begeistert dirigierte Nedbal, der Vollblut-Tscheche, eben auch den Kaisermarsch, dieses unvergängliche Triumphlied auf den Sieg der deutschen Waffen von 1870/71! Die durch die gemeinsame Kriegsgefahr im österreichischen Kaiserstaat schier wundergleich bewirkte Völkerversöhnung fand hiermit in Nedbal gleichsam einen ihrer edelsten und liebenswürdigsten musikalischen Apostel.

Zwischen Bruckner und Wagner kam Mozart mit seinem wohl schönsten Klavierkonzert, dem so tief beseelten, immer von neuem entzückenden in D moll zu Gehör, das Alfred Grünfeld auf einem herrlichen Bösendorfer wahrhaft kongenial solistisch wiedergab. Mit seinem sammetweichen Anschlag wußte er namentlich die zarten, süßen Stellen der Romanze auf den Tasten völlig nachzusingen, sich damit aller Hörer Herzen erobernd. Der Beifall wollte am Schlusse nicht enden, der immer von neuem gerufene Künstler sich aber durchaus nicht zu der stürmisch begehrten Zugabe verstehen, worin er — da dergleichen wirklich in einem Sinfoniekonzert nicht am Platze — gewiß recht hatte.

Einen eminent patriotischen Charakter trug die am 7. November veranstaltete 72. Stiftungsfeier des Wiener Männergesangvereins, welche diesmal nicht mit der herkömmlichen Tischaufstellung als „Liedertafel", sondern konzertmäßig im großen Musikvereinssaal stattfand.

Mit Schuberts wunderschönem 23. Psalm beginnend, brachte die Vortragsordnung weiterhin fast nur auf die Zeitlage glücklich anspielende und schon darum im ausverkauften Saale stürmische Begeisterung erweckende Chöre, unter welchen zwei Neuheiten, „An Österreich" (über eine herrliche, Wort für Wort wie eine erfüllte Prophezeiung wirkende Dichtung von Felix Dahn) von V. Keldorfer und „Hand in Hand" von K. Lafite, wiederholt werden mußten. Den Höhepunkt erreichte aber die Stimmung in der vom Verein unübertrefflich gesungenen „Wacht am Rhein", bei der sich sämtliche Hörer von ihren Sitzen erhoben, um dann die sofort angereihte österreichische und deutsche Hymne im Chor mitzusingen. Eine willkommene Abwechslung gewährten die instrumentalen Zwischennummern: Liszts Orchesterbearbeitung des „Ungarischen Marsches" von Schubert (aus dem vierhändigen „Divertissement à l'hongrois") und ebenso technisch meisterliche als beseelte Soloorträge der anmutigen jugendlichen „Geigenfee" Nora Duesberg, Wilhelmys Paraphrase des Preisliedes aus den „Meistersingern" und desselben Künstlers Polacca mit Orchester (Generalfeldmarschall Grafen Moltke gewidmet!) angehend, worauf sie noch zugeben mußte. In die Leitung des Konzertes teilten sich mit gleich durchschlagendem Erfolge der Chormeister des Vereins V. Keldorfer und Hofkapellmeister K. Luze; das Orchester des Konzertvereins begleitete. (Über den ersten der in Vorbestellung sofort ausverkauften acht von F. Löwe dirigierten Sinfonieabende des Konzertvereines habe ich bereits berichtet.)

Unter den günstigsten Auspizien eröffneten unter F. Weingartners bewährter Meisterleitung unsere wohl unerreichbaren Philharmoniker am 8. d. M. ihre Mittagskonzerte. Zwischen einem der schönsten, sogen. Brandenburgschen Orchesterkonzerte von J. S. Bach (F dur) und der unsterblichen Schicksalssinfonie Nr. 5 C moll Beethovens (deren einzelne Sätze dereinst der Leipziger Professor A. Dörffel im Musikal. Wochenbl. 1870 als entscheidende Phasen des Nationalkrieges wider Frankreich sinnig umdeutete!) und die uns gerade jetzt wieder so unendlich aktuell ergreift, hörte man eine neue Ouvertüre Weingartners, zu Anfang des Krieges entworfen und schon durch die Bezeichnung „Aus ernster Zeit" andeutend, was man ungefähr zu erwarten hat. In bezug auf technische Gestaltung scheint dem geistreichen Komponisten etwa Tschaikowskys farbenreiche Ouvertüre „1812" als Muster vorgeschwebt zu haben. Wie dort die Franzosen durch die Marseillaise, die Russen durch ihr Kaiserlied charakterisiert erscheinen, so auch hier, nur daß die beiden Melodien nicht feindlich miteinander, sondern mit dem „Heil dir im Siegerkranz" und dem „Gott erhalte" kämpfen, welche letzten beide (am Schlusse geschickt kontrapunktisch vereinigt und glänzend gesteigert) natürlich glorreich obsiegen. Die Marseillaise führt Weingartner „höhnisch und frech" frappant ähnlich den krächzenden Vogelstimmen ein, wie sie in R. Strauß' „Heldenleben" des Helden Widersacher ausdrücken sollen. Bald darauf erscheint, gleichsam gardistisch-ironisch aufgefaßt, die russische Kaiserhymne in neufranzösischer Ganztonharmonik à la Debussy verzerrt ... par nobile fratrum ... Erst nur ganz leise von den Celli und Bässen angedeutet, vernimmt man dann wie von ferne in weichen, vollen Akkorden der Orgel das „Gott erhalte", das später den Tonsatz in höchster Kraft beherrscht, dadurch unwillkürlich die Hörer zum Aufstehen drängend, was denn auch im philharmonischen Konzert geschah und bei Vereinigung der beiden Kaiserhymnen am Schluß einen nicht endenwollenden Beifallssturm hervorrief, welchem zufolge Weingartner den letzten Teil — eben die Apotheose — seiner Neuheit wiederholte. In doppelt gehobener Stimmung dirigierte er dann Beethovens „Fünfte", seit jeher eine seiner schönsten, ihm am meisten wahlverwandten Dirigentenleistungen, die denn auch, gleich unübertrefflich vom Orchester gespielt, elementarer einschlug denn je. Möge der Ausgang des jetzigen Weltkrieges — wie es schon 1870/71 geschehen — neuerdings ganz der von Beethoven in seiner „Fünften" so einzigartig durch Töne geschilderten psychologischen Entwicklung gleichen:

„Aus Nacht — zum Licht"!



Zeitgemäße Bach-Konzerte

Der Vorstand der Neuen Bach-Gesellschaft schreibt:

In dieser ernsten, großen Zeit eines heiligen Kampfes um die höchsten Güter unseres Volkes ist auch die deutsche Musik, als eine geistige Macht freien Deutschtums, in die Schranken getreten.

Unsere ausübenden Künstler haben, soweit sie nicht die Waffen führen konnten, in öffentlichen Darbietungen der vaterländischen Stimmung edelste Nahrung geboten, indem sie zugleich weite Kreise zur Förderung der Kriegswohltätigkeit anregten.

Neben den Vaterlandsliedern beginnen die in schwerer Zeit unserer Geschichte aus urdeutschen Seelen heraus geschaffenen großen Werke der deutschen Altmeister von neuem eine mächtige Wirkung auszuüben, die Freiheitsoratorien Händels und das gesamte Lebenswerk Bachs.

An die Mitglieder der Neuen Bach-Gesellschaft ergeht hierdurch die Anregung, in ihren Kreisen dafür einzutreten, daß die ihnen nahestehenden Chöre und Vereine den in allen seinen Werken echt deutsch fühlenden großen deutschen Ton-

meister Joh. Sebastian Bach auf den Plan rufen und sich mit seinen Werken in den Dienst der Wohltätigkeit für das deutsche Vaterland stellen. Mögen unter seinem Zeichen Bach-Konzerte zum Besten der Kriegsnotspende und des Roten Kreuzes allerorten die Geister erheben und nationale Not lindern!

Des deutschen Meisters Oratorien, Passionen und Messen, Kantaten und Motetten werden mit ihrem Gottvertrauen auch unser Vertrauen zu Gott und unserem tapferen Heere stärken. Die Erhebung eines Volkes kann sich kaum würdiger bekunden als in der Erbauung an den tiefinnerlichen Weisen Joh. Sebastian Bachs.

Die Vorstands- und Ausschußmitglieder der Neuen Bach-Gesellschaft sind bereit, für derartige Aufführungen mit Rat und Tat zur Hand zu gehen. Werden die Ergebnisse solcher Veranstaltungen wohl zumeist örtlichen Wohltätigkeitsbestrebungen zufließen, so würde der Vorstand gern alle Mitteilungen über Unternehmungen dieser Art sammeln und weiteren Kreisen kundgeben.

Rundschau

Konzerte

Berlin Mittelmäßigkeit der künstlerischen Reproduktion hat in der Gegenwart kaum Aussicht auf Erfolg, und so sah man nicht recht ein, weshalb die beiden Damen, die sich am 12. November im Klindworth-Scharwenka-Saale vernehmen ließen, gerade jetzt den Weg in die Öffentlichkeit suchen. Der Vorzug gebührt der Klavierspielerin Charlotte Kaufmann, die technisch etwas kann, jedoch geistig die Materie nicht derart durchdringt, um musikalisch stark zu interessieren. Die Sängerin Edith Lukaschik steckt noch arg im Schülerhaften; mit ihrem Programme hat sie viel zu hoch gegriffen. Feierstimmung lag dagegen über der Zuhörerschaft des Beethoven-Saales: hier waren zwei Meister am Werke, die ewigneuen Werte Beethovenscher Tonsprache schlackenrein zu verkünden. Die Sonatenabende von Schnabel und Flesch zieren das Musikleben der Gegenwart.

Vierundvierzig Jahre sind verflossen, seit im November 1870 das Deutsche Requiem von Brahms zum Gedächtnis der im Kriege Gefallenen in Köln unter Friedrich Gernsheim seine erste, ungekürzte Aufführung erlebte, und wieder genießen wir das herrliche Meisterwerk zum Gedächtnis der im Kriege Gefallenen. Es war eine hohe Stunde des Gedenkens, die Siegfried Ochs mit seinem Philharmonischen Chore feierte. Das Geschick von Tausenden schien Gegenwart zu werden in dem ehern unerbittlichen Worte: „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras".

K. Schurzmann

Leipzig Für Liebesgaben für unsere Marine vermittelte Helene Schütz ein Programm, das einmal nicht nach dem beliebten Schema F aufgesetzt war: Zwischen zum Teil wohlbekannten Gesängen von Franz Schubert und Hugo Wolf stand eine schön gewählte Reihe Gesänge von dem letzten bedeutenden Meininger Hofkapellmeister Wilhelm Berger (die innerstem Empfinden entwachsenen Stücke „Die Gletscher leuchteten im Mondlicht" und „Glück"), Georg Vollerthun („Und ich war fern") und Erich J. Wolff (die äußerst gewandt, wenn auch wenig eigenartigen „Alle Dinge haben Sprache", „Drunten auf der Gassen", „Märchen" und „Ein solcher ist mein Freund"). Wir dankten der Sängerin für einen solchen Konzertzettel, erfreuten uns an ihren schönen Stimmitteln und der inneren Belebtheit ihres Vortrages, verhehlten uns aber nicht, daß ihre Ausbildung noch nicht als in allen Stimmlagen gleichmäßig angesprochen werden kann, daß ihr Ton sozusagen noch nicht über ihrem Atem schwebt. Die Begleitung Prof. Josef Pembaurs stellte schlechtweg eine ununterbrochene Reihe kleiner Meisterstücke dar.

Schon der nächste Morgen bot in der dritten musikalischen Unterhaltung im Hause von Frau Tilla Schmidt-Ziegler erneut Gelegenheit, Pembaur spielen zu hören — diesmal jedoch im Verein mit dem gleichfalls einheimischen Gustav Havemann (Brahmsens Violinsonate Op. 78) und mit seiner Gattin Maria Pembaur, die das zweite Klavier in den von demselben Tondichter geschriebenen Variationen über „Chorale St. Antoni" ausgezeichnet beherrschte. Der Geiger hat sich in seinem Wesen kaum verändert: er erfreut weniger durch Glätte und Feinheit als Großzügigkeit und Männlichkeit des Striches, was Brahms recht gut stand. An zweiter Stelle spielte er, vom Komponisten Stephan Krehl vortrefflich am Klavier unterstützt, fünf fein gezeichnete Stimmungsbilder (Abendlied, Hanakischer Tanz, Romanze, Reigen und Furiante, das erste und dritte Stück von besonders schönem Zuschnitt).

Zugunsten des österreichischen Roten Kreuzes kehrten hier die Böhmen zum zweiten Male in diesem Konzertwinter ein. Anton Dvoraks As dur-Quartett Op. 105, Franz Schuberts B dur-Klaviertrio Op. 99 und Beethovens letztes der letzten Quartette, dazwischen Haydns Kaiservariationen, bildeten das reichlich lange Programm. Die vier Künstler (K. Hoffmann, J. Suk, G. Herold, L. Zelenka) wußten besonders in Dvoraks Werk, ohne zwar seine Musizierseligkeit nach Seite des Temperaments ganz auszukosten, ihre Tugenden — schöne Klangsinnlichkeit, prickelnde und unbedingte Rhythmik und prächtiges Zusammenspiel — in hellstes Licht zu stellen. In Schuberts Werk hatten die Inhaber der Außenstimmen des Quartetts Herrn Artur Schnabel als Teilhaber gewonnen, der den Klavierpart mit unfehlbarer technischer Klarheit und fast allzu großer Sachlichkeit durchführte.

Die Leipziger Singakademie erinnerte sich für das von ihr am sächsischen Bußtag veranstaltete Konzert des Mendelssohnschen „Elias". Mendelssohn war den Deutschen bis wenige Jahre vor diesem Kriege recht fremd geworden. Erst das Eintreten einiger tapferen Musikschriftsteller an seinem 100. Geburtstag im Februar 1909 hat ihn wieder einigermaßen, wenn auch längst noch nicht gebührend, in sein Recht gesetzt. Wenigstens ist man jetzt wieder so weit, daß man nicht gerade mehr mitleidig angesehen wird, wenn man ihn, eins der größten formalen Talente und einen der „musikalischsten" Musiker der Vergangenheit, in Schutz nimmt. Möchten die Deutschen nun auch den Elias mehr und mehr erwerben, um ihn zu besitzen, und bleibe er nicht beinahe alleiniger Besitz der Engländer! Daß der Elias (der übrigens 1846 zum erstenmal in Birmingham aufgeführt wurde) auch in die Zeit paßt, braucht wohl kaum betont zu werden. Musikdirektor G. Wohlgemuth hatte mit seinem ausgezeichneten Verein und dem Winderstein-Orchester vorzügliche Arbeit geleistet. Die Mitwirkenden folgten, wie aus ihrer teilweise ganz verklärten Einfühlung zu ersehen war, nicht bloß äußerlich seiner sicheren Leitung. Ein vortreffliches Gesangsquartett ergänzte — von den fast durchweg tüchtigen Leistungen der zumeist wohl dem Chor entnommenen Vertreter der kleineren Gesangsrollen sehe ich hier ab — den Chor gleichwertig: die nicht nur im sächsischen Sinne „helle" Sopranistin Else Siegel, deren Stimme sich prächtig entwickelt hat, die tiefschürfende, mit echtem Altklang begabte Agnes Leydhecker und unsere beiden Meister- und Kammersänger Emil Pinks und Alfred Kase, über deren Leistungen der Berichterstatter nachgerade in Verlegenheit geraten muß, noch Ungesagtes zu sagen, da sie beide in letzter Zeit fast jede Woche mindestens einmal auf dem Konzertpodium erschienen sind.

Vor beinahe ausverkauftem Hause konnte Wilhelm Backhaus zum Besten der Leipziger Kriegsnotspende ein Beethoven-Programm (Sonaten Op. 13 in C moll, 57 in F moll, 101 in A dur und 111 in C moll) erledigen. Ich gestehe, den ausgezeichneten Techniker und Musiker schon viel besser gehört zu haben. Technisch klappte natürlich auch diesmal alles totsicher, und überall wo eine unbedingte sachliche Darlegung der Werke — und das ist doch eigentlich nicht gerade häufig

der Fall — angebracht war, konnte man sich seines Vortrags freuen. Den Klassiker Beethoven dürfte er also im großen ganzen erschöpft haben, dem Romantiker ließ er es nach meinem Gefühl an manchem fehlen. Aber immerhin: Wer die Arietta von Op. 111 nach Beethovens Vorschrift so „semplice" und dabei doch so „cantabile" und verständnisvoll, wie man sie nur ganz selten zu hören bekommt, wiederzugeben vermag, der gehört trotz allem zu unsern Auserlesensten. Vielleicht war er — was ich auch aus seiner ganzen Haltung an diesem Abend ersehen zu müssen glaubte — sonst nicht in gewöhnlicher guter Konzertstimmung. Dr. Max Unger

Der Riedel-Verein, geleitet von R. Wetz, und der Bach-Verein unter Prof. Straube widmeten ihre ersten Winterkonzerte (beide in der Thomaskirche) zwei Meisterwerken der neueren Zeit: jener der Fmoll-Messe von Anton Bruckner, dieser dem Deutschen Requiem von Johannes Brahms. Gehen diese liebenswerten Meister, deren Bedeutung heute feststeht, als Sinfoniker weltenweit voneinander, so berühren sie sich um so inniger auf dem Gebiete der Kirchenmusik, wenigstens in diesen beiden Fällen. Gemeinsam ist ihnen die Meisterschaft der Form, die volkstümliche Ausdeutung (hier Katholizismus, dort Protestantismus) der tiefreligiösen Gedanken und die innigste Sprache des überschwenglich inbrünstigen und glaubensstarken Herzens. Das Requiem hören wir ja oft genug und entdecken immer wieder Neues in ihm, Bruckners Messe aber sollte öfter hervorgeholt werden. Sie ist einer der ersten und besten Schlüssel zum Verständnis des Genius, der am wenigsten in eine Formel gebannt werden kann. Von hier aus ist es am ehesten möglich, in die Tiefen seiner sinfonischen Werke einzudringen und zu empfinden, wie beglückend und erhöhend die unberührte Kindlichkeit eines großen Künstlers wirken kann. Vor solcher Urnatur verblassen die Blendnisse suchender und versuchender Neutöner, die auf Brucknerschen Grundlagen weiterzubauen vermeinten. F. B.

Noten am Rande

Der Weltkrieg auf der Bühne in New York. Daß die amerikanischen Deutschen sich alles bieten ließen, war gegenüber den andern Ausländern ihr bekannter Fehler. Jetzt aber haben sie sich besonnen. Hatten da in New York die Herren Shubert (sollten sie nicht einmal Schubert geheißen haben?) in einer Schau ihres Wintergartens niedliche Mädchen als Vertreter der verbündeten Armeen aufmarschieren und eine große Verbrüderung oder Verschwisterung mit ebenso niedlichen Trikotvertreterinnen der Vereinigten Staaten vornehmen lassen. Verkörperungen Deutschlands und Österreichs fehlten. Die Angelegenheit entwickelte sich nun folgendermaßen: Sanfter Protest der New Yorker Staatszeitung; Entziehung der Anzeigen durch die Herren Shubert; Leitartikel der Zeitung über den Fall; Ausbleiben des deutschen Besuches im Wintergarten und schließlich eine Lösung des Konfliktes, über die wir der Staatszeitung selbst das Wort lassen wollen: „Mehrere Tage später ließen die Herren Shubert, Besitzer des Wintergarden, in der Presse erklären, daß der gerügte Mangel beseitigt sei, und daß neben den Repräsentanten der alliierten Armeen auch solche des deutschen Heeres ihren Platz auf der Bühne gefunden haben. Das anfängliche Fortlassen dieses wichtigen Faktors im gegenwärtigen Weltkriege, so wurde gesagt, sei lediglich auf den Umstand zurückzuführen, daß die betreffenden Kostüme nicht rechtzeitig geliefert wurden. — Diese Unfertigkeit der Shubertschen Heere, bei denen die Trikots die Hauptsache sind, ist gewiß bedauerlich; schade, daß die Herren Shubert sich nicht ein Beispiel an der deutschen Heeresverwaltung genommen haben, bei der bekanntlich alles zur rechten Zeit fertig war. Bedauerlich auch, daß die Herren Shubert nicht Zeit gefunden haben, Publikum und Presse vorher über die Sachlage aufzuklären. Sie hätten sich damit den verunglückten Rückzug gespart, der, wie nicht länger mehr verheimlicht werden konnte, angetreten werden mußte, weil die betreffenden Theaterleiter einen empfindlichen Rückschlag für ihre weitverzweigten Interessen befürchten mußten. Daher die verspätete Anerkennung der deutschen Großmachtstellung auf der Bühne des Wintergarden". An dieser Erledigung der Sache wie an der sanften Ironie, mit der das New Yorker deutsche Blatt sie behandelt, kann man seine Freude haben.

Kreuz und Quer

Berlin. Die angebliche Not der Hausbesitzer und die wirkliche unserer Musiker illustriert nachfolgender Ausschnitt aus einem hiesigen Lokalblatte, der auch zugleich über einen gewissen Punkt unserer Rechtspflege zu denken gibt: „Bei Kriegsausbruch verlor ich als Musiker sofort meinen Verdienst, so daß ich am 1. September die Miete nicht bezahlen konnte. Aber schon am 14. September wurde ich verklagt, obgleich der Monat erst angefangen hatte, und verurteilt, nach vier Wochen zu bezahlen oder zu räumen. Natürlich war nun schon wieder die Rate für Oktober fällig und — ich wurde gepfändet! Eine Beschwerde beim Gericht war erfolglos, und der Beamte begründete sein Vorgehen (erpfändete Gegenstände im Einkaufswert von zusammen 455 Mk. für einen Teilbetrag von 25 Mk.) damit, daß er jetzt nicht mehr dafür bekäme bei einer Auktion!?! Unterstützung habe ich trotz dringender Bitten nirgends bekommen, meine ganze Wirtschaft ist gepfändet, räumen soll ich auch, darf aber keine Möbel mitnehmen. Obenein fragt man mich überall, wieso es käme, daß ich jetzt außer der Zeit ziehen könne. Also: Exmittierte Mieter nimmt man nicht auf; denen steht ja wohl das Armenhaus offen! Ich bezweifle auch, daß die Mehrzahl der Hausbesitzer ‚arm' sind. Mein jetziger Wirt hat zwei Häuser (fast alle Mieter sind Beamte!) und eine Restauration. Der vorige war Besitzer einer großen Metallfabrik, eigener Automobile usw., und vordem wohnte ich in Häusern, die der ‚Viktoria' gehörten. Ist nun diese Kategorie wirklich so bedauernswert?"

— Hugo Kauns dritte Sinfonie (Emoll) ist im Verlage von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig erschienen und bereits vor Erscheinen von einer Reihe von Städten zur Aufführung angenommen.

Dresden. Unveröffentlichte Tonwerke vorbachischer Meister kamen in dem ersten Abend der neugegründeten Dresdner Gesellschaft für Musikgeschichte zur Aufführung. Prof. Richard Buchmayer hat in der Lüneburger und in der Leipziger Stadtbibliothek handschriftliche Schöpfungen für Klavier von Matthias Weckmann (1621—1674), dem Hamburger Orgelmeister, von Christian Ritter (1650—1725), dem schwedischen Hofkapellmeister, und Tabulatursammelbände Dralles aufgefunden. Er spielte diese wertvollen Zeugnisse der Vorboten des großen Johann Sebastian mit vorzüglicher künstlerischer Wirkung. Der besondere Klaviersatz ist in einigen dieser Stücke zu bewundern, ebenso der ernste, kernige Ausdruck des Gemüts. In dem großzügigen Vortrag von Bachs selten gespielten Goldberg-Variationen erhielt der Abend der aus der Internationalen Musikgesellschaft hervorgegangenen Deutschen Vereinigung echt vaterländisches Gepräge. K.

Dortmund. Zum Gedenken der Gefallenen führte die Musikalische Gesellschaft am Totensonntag, den 22. November und Montag, den 23. November in der Reinoldikirche zu Dortmund das Deutsche Requiem von Brahms auf. Der Ertrag ist für den Kriegsliebesdienst der Stadt Dortmund bestimmt.

Graz. Josef Marx, der als Liederkomponist bekannt gewordene Grazer Tonkünstler, ist als Professor der Kompositionslehre an die Wiener Akademie für Musik berufen worden.

Paris. Hier hat der offenbar an Altersschwäche leidende Saint-Saëns eine Musikvereinigung gegründet, die den Zweck hat, das französische Publikum von dem „barbarischen" Einflusse deutscher Musik zu befreien. Es werden in Acht und Bann getan: Mozart, Haydn, Schumann, Brahms und Richard Wagner. Über Bach hat sich Herr Saint-Saëns noch nicht ausgesprochen, Beethoven läßt er gelten, weil dieser gar nicht deutsch empfunden habe und „belgischer Abstammung" sei.

Stettin. Am Loewe-Konservatorium (Herr Kapellmeister Trienes) fand eine Reifeprüfung für Musiklehrer nach den Grundsätzen des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare, E. V., statt, bei welcher Herr Kgl. Musikdirektor Holtschneider aus Dortmund als Prüfungskommissar anwesend war. Acht Damen, welche sich der Prüfung unterzogen, bestanden diese, erhielten das Zeugnis der Reife und das Diplom des Verbandes.

Verantwortlicher Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 49

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 3. Dez. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Beethoven „der Belgier"

Von Dr. **Max Unger**

In Paris soll man die Entdeckung gemacht haben, Beethoven sei ein Belgier und „verkörpere die reinste Form des französischen Genies" (auch in Nr. 45 dieser Blätter wurde die Nachricht wiedergegeben). Gern hätte der Schreiber dieser Zeilen die Meldung erst einmal in einer französischen Zeitung bestätigt gefunden; leider aber ist ihm gegenwärtig der Kriegslage halber die Nachprüfung nicht möglich. Immerhin wird es manchem vielleicht willkommen sein, zu erfahren, ob es eine Möglichkeit gebe, daß Beethovens Vorfahren belgischer Abkunft gewesen seien — denn natürlich kann es sich nur um die Abstammungsfrage handeln.

Da wird auf manchen, der über Beethovens Stammbaum nichts Genaues weiß, die Erklärung verblüffend wirken: der erste Urahne Beethovens, von dem wir Kenntnis haben, wohnte tatsächlich in der Nähe einer Stadt, die heute zu dem deutschen Gouvernement Belgien gehört und gleich nach Beginn des Krieges sehr in Mitleidenschaft gezogen wurde. Der Amerikaner A. W. Thayer hat sich für seine umfassende Beethoven-Biographie auch um die Vorfahren des Meisters gekümmert und dabei durch Mittelshand gefunden, daß die erste Familie van Beethoven, soweit sich der Stammbaum überhaupt zurückverfolgen ließ, zu Anfang des 17. Jahrhunderts in einem belgischen Dorfe in der Nähe von Löwen wohnte. Auch die übrigen Glieder, die zu unserm Meister heraufführen, seien nach Thayers Angaben in Kürze genannt: Ein Angehöriger jener Familie, dessen genauerer Name uns auch nicht bekannt ist, siedelte sich um 1650 in Antwerpen an, wo einer seiner Söhne im Jahre 1680 eine Catharina Grandjean heiratete. Deren Sohn Heinrich Adelard, der 1683 geboren war, nahm eine Maria Catharina de Herdt zur Frau, von deren zwölf Kindern das dritte, namens Ludwig (geb. 1712), der Großvater des großen Ludwig werden sollte. Ein begabter Tenorist, wanderte er erst nach Löwen, dann nach Bonn a. Rh. aus und vermählte sich hier 1733 mit Maria Josepha Poll. Deren zweiter, etwa 1740 geborner Sohn Johann führte Maria Magdalena geb. Kewerich (geb. 1746), die junge Witwe des Kurfürstlich Trierschen Kammerdieners Johann Laym, deren Vater Hauptkoch im Schlosse von Ehrenbreitstein und deren Mutter eine geborne Anna Maria Westorff war, als Lebensgefährtin heim. Ihr zweiter Sohn war der, welcher dem Namen Beethoven Unsterblichkeitsklang verlieh.

In diesen Stammbaum scheint, soweit er zurückverfolgt werden kann, nur ein einziges Mal wallonisches oder französisches Blut zu fließen. Wie viel darauf gegeben werden kann, mag jeder selbst bedenken: Catharina Grandjean hat, genau bezeichnet, als Urgroßmutter des Meisters zu gelten. Daß der Name Beethoven selbst nicht romanischer Herkunft sein kann, dazu bedarf es wahrhaftig nicht großer etymologischer Kenntnisse. Er wird, da Belgien hauptsächlich zwei große Menschenrassen, und zwar zum größeren Teil Wallonen (Romanen), zum kleineren Vlämen (Germanen) aufweist, nach dem durchaus holländisch-germanisch klingenden Namen zu schließen, vlämischer Herkunft sein. Mit sonstiger geschichtlicher Weisheit kommt man leider nicht viel weiter; denn dafür hat das belgische Land bekanntlich eine allzu wechselreiche Geschichte gehabt. Übrigens sind uns Deutschen, wie es heißt, die vlämischen Belgier im Bewußtsein ihrer germanischen Rasse gar nicht so feindlich gesinnt wie die wallonischen. Freilich: wenn es für die Franzosen kein Land mit Beschlag zu belegen gibt, dann wenigstens den Träger eines der glänzendsten Namen oder überhaupt des glänzendsten unserer Musikgeschichte für einen Belgier erklären, was ihnen gleichbedeutend mit Romane und Franzose ist. Schade nur, daß das Exempel nicht ganz stimmt.

Die Franzosen kommen in der Tat damit recht nachgehinkt. Viel eher Aussicht auf Erfolg hatte da im Jahre 1836 ein Holländer in einer in Amsterdam erschienenen Druckschrift, die so betitelt war: Lettre à Monsieur le Bourgmestre de la Ville de Bonn, contenant les preuves de l'origine hollandaise du célèbre compositeur Louis van Beethoven par W. van Marsdijk. Nach diesem Schriftsteller soll Beethoven also holländischer Abstammung, er soll sogar im August 1772 in Zutphen in der niederländischen Provinz Geldern geboren sein. Es ist heute nicht mehr nötig, Marsdijks Behauptungen zu widerlegen. Eine nähere Erörterung über die eine, Beethoven sei holländischer Herkunft, wäre aber damals sogar wenigstens nicht gleich von der Hand zu weisen gewesen; denn der Name Beethoven (= Rübgarten; beet = Rübe, hoven = Garten) ist nun einmal vlämisch oder holländisch, und Marsdijks Behauptung, auch der Mädchenname von Beethovens Mutter, Kewerich, sei holländisch, könnte, wenn es auch nicht völlig sicher

erscheint, ebenfalls stimmen. Immerhin war, was die Hauptsache ist, die Familie Beethoven so gut wie rein germanischer, die beiden Großmütter anscheinend sicher rein deutscher Herkunft. Und bekanntlich assimiliert sich die Rasse mit den Jahren mehr und mehr der von ihr bewohnten fremden Scholle, besonders dann, wenn sie sich mit neuem Blut vermischt. Wollen etwa die Franzosen noch etwas mit den vollständig germanisierten Nachkommen der Emigranten und wir etwa noch etwas mit den Herren Rennenkampf und Witte zu tun haben? Also werden wir Beethoven ruhigen Gewissens nicht nur für einen Germanen, sondern auch für einen Deutschen erklären dürfen.

Auf die Erklärung, der Meister verkörpere die reinste Form des französischen Genies, bedarf es überhaupt keiner Antwort, oder wenn doch, nur einer mit dem Pfeffer der Satire reichlich gewürzten. Wer über die echte Deutschheit Beethovens und seines Schaffens etwas Zusammenfassendes lesen will, den möchte ich auf die liebevollen und treffenden Äußerungen verweisen, die sich darüber gleich auf den ersten Seiten von Nohl-Sakolowskis Beethoven finden. Obgleich Nohl oft reichlich phrasenhaft schreibt, treffen doch diese Ausführungen fast durchweg den Nagel auf den Kopf.

Wie stellte sich nun Beethoven selbst zu den Franzosen? Ich will hier nicht die altbekannte Geschichte von dem Titelblatt der Eroïca wiederholen; auch ist sie hier wohl nicht ganz stichhaltig, weil es sich dabei um den Corsen Bonaparte und nicht um das französische Volk handelte. Daß Beethoven aber den Zorn, der ihn gegen Napoleon ergriff, als er sich die Kaiserkrone aufs Haupt gesetzt hatte, auch auf die Franzosen selbst übertragen hatte, geht deutlich aus der Erzählung eines Barons de Trémont hervor, der im Jahre 1809 als Auditor beim französischen Staatsrat beauftragt worden war, Napoleon nach Österreich die Beschlüsse des Staatsrats zu überbringen, und der dabei Beethoven kennen zu lernen wünschte. Er wandte sich deshalb in Paris zuerst an Cherubini um eine Empfehlung an den Meister; von ihm abschlägig beschieden, an Beethovens Jugendbekannten Anton Reicha, der ihm einen Brief mitgab, aber u. a. sagte: „Ich fürchte, daß mein Brief Ihnen nichts nützen wird. Seit Frankreich ein Kaiserreich geworden ist, verachtet Beethoven den Kaiser und die Franzosen derart, daß Rode, der erste Geiger Europas, auf der Reise nach Rußland acht Tage in Wien geblieben ist, ohne von ihm empfangen zu werden . . .“ Und als der Baron mit der Empfehlung wirklich von Beethoven empfangen wurde — ein Zeichen, daß ihm der einzelne Franzose durchaus nicht verhaßt war —, wurde ihm auf seine Frage, ob er nicht Frankreich kennen lernen möchte, die Antwort: „Ich habe es lebhaft gewünscht, bevor es sich einen Herrscher gab. Nun ist mir die Lust vergangen; dennoch möchte ich gern in Paris die Sinfonien Mozarts hören . . .“ (Daß der Baron vermutete, es würde Beethoven trotz seiner Überzeugungen geschmeichelt haben, wenn er von Napoleon ausgezeichnet worden wäre, sei nicht übergangen — es bleibt aber bei der Vermutung des Erzählers.)

Die eben mitgeteilte Erzählung gehört also 1809 an, dem Jahre der zweiten Beschießung Wiens durch Napoleon. Beethovens Abneigung gegen die Franzosen gründet sich aber anscheinend mehr noch auf ihr Vordringen gegen Wien als auf die Tatsache der Kaiserkrönung des Corsen. Im November 1805 — unter diesen ungünstigen Umständen fand die Uraufführung des Fidelio statt — waren die Franzosen schon einmal in Wien eingerückt. Was Beethoven sich dabei gedacht haben mag, geht hervor aus einem Brief an den jungen Camille Pleyel, den Sohn des Komponisten und Musikalienverlegers Ignaz Pleyel (Vater und Sohn hatten 1805 von ihrem Wohnsitz Paris aus eine Reise durch Deutschland und Österreich unternommen und dabei auch Beethoven besucht). Auch hier die Sehnsucht, Paris zu sehen, aber auch der Zorn gegen die französische Herrschsucht. Das Schreiben ist zum ersten Male von Oscar Comettant, einem Pariser, in dem Büchlein „Un Nid d'Autographes“ (Paris 1890) veröffentlicht worden und führt eine echt Beethovensche unzweideutige Kernsprache. Hier nur das, was der noch nicht sehr bekannt gewordene Brief, der am 26. April 1807 geschrieben ist, Wissenswertes für uns bietet:

„Mein lieber verehrter Pleyel!

Was machen Sie, was Ihre Familie? Ich habe schon oft gewünscht, bei Ihnen zu sein; bis hieher war's nicht möglich, zum Teil war auch der Krieg daran schuld. Ob man sich ferner davon müsse abhalten lassen — oder länger? — — so müßte man Paris wohl nie sehen.

Mein lieber Camillus — so hieß, wenn ich nicht irre, der Römer, der die bösen Gallier von Rom wegjagte. Um diesen Preis möchte ich auch so heißen, wenn ich sie allenthalben vertreiben könnte, wo sie nicht hingehören . . .“

Auch sonst erfahren wir, daß er mit französischem Militär nichts zu tun haben wollte. Als er im Herbst 1807 auf der Besitzung des Fürsten Lichnowsky in Gräz bei Troppau weilte, ereignete sich folgender Auftritt (hier nach der Wiedergabe von Frimmel, der ihn in der Beethoven-Biographie nach den Erinnerungen des Lichnowskyschen Hausarztes Dr. Anton Weiser erzählt): „Fürst Lichnowsky hatte klugheitshalber französische Offiziere zu sich geladen. Um sie bei Laune zu erhalten, war ihnen der Genuß versprochen worden, daß sie nach dem Diner den berühmten Beethoven würden spielen hören, der damals als Gast im Schlosse weilte. Man setzte sich zu Tische; da fragt unglücklicherweise einer der französischen Stabsoffiziere Beethoven, ob er auch Violon (Violine) verstehe. Weiser, welcher der Tafel anwohnte, sah augenblicklich, welch schweres Gewitter im Gemüte des Künstlers heraufziehe. Beethoven würdigte den Frager keiner Antwort . . . Als Beethovens Klavierspiel beginnen sollte, war der Künstler nirgends zu finden. Man suchte ihn. Der Fürst will ihn zum Spielen überreden, zwingen. Umsonst. Eine widerliche, geradewegs gemeine Szene entspinnt sich. Beethoven ließ unverzüglich packen und eilte trotz schändlichen Regenwetters zu Fuß nach Troppau, um dort bei Weiser nächtlicherweile Unterkunft zu suchen . . .“

Dafür kann noch eine andere kurze Überlieferung als Ergänzung dienen. Als gar nicht lange darauf die Schlacht bei Jena geschlagen war, traf Beethoven — nach der Erzählung von Alois Fuchs in Schmidts Wiener Musikzeitung vom Jahre 1846 — seinen Freund, den Harfenspieler Wenzel Krumbholz; dieser teilte ihm auf seine Frage, was es Neues gebe, mit: „Das Neueste ist die eben angelangte Nachricht, daß der große Held Napoleon abermals einen vollständigen Sieg über die Preußen erfochten hat“. Ganz ergrimmt bemerkte Beethoven darauf: „Schade! daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde ihn doch besiegen!“ Und dem jungen Wilhelm Rust aus Dessau gegenüber äußerte er

sich einmal beim Anblick eines französischen Offiziers während der Besetzung Wiens im Sommer 1809 ganz ähnlich.

Zum Schluß sei noch passend daran erinnert, daß der Meister im Jahre 1813 zur Verherrlichung von Wellingtons Seesieg über die Franzosen (bei Vittoria 21. Juli 1813) seine „Schlachtensinfonie“ schrieb, sein erstes großes Werk — wenn auch nur eins zweiten oder dritten Ranges —, das der ungeteilten Anerkennung der Wiener begegnete. Und als Napoleons Stern erblichen war, steuerte er dem Jubel der deutsch Empfindenden noch mehrere Werke bei, die von seiner eigenen aufrichtigen Freude darüber kündeten. Eins davon besang — als Schlußgesang zu Treitschkes Singspiel „Die gute Nachricht“ — sogar „Germanias Wiedergeburt“ mit den Anfangsworten: „Germania! Germania! wie stehst du jetzt im Glanze da!“ Verkörpert der Meister auch in der Musik zu einem solchen Texte gleichfalls die reinste Form des französischen Genies?



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Die letzte Konzertwoche — redaktionell läuft sie in Berlin jetzt immer von Mittwoch zu Mittwoch, was für die Orientierung der Leser bemerkt sei — stand in Preußen nicht nur unter dem Einflusse des Totenfestes, sondern auch unter dem eines sogen. „Allgemeinen Buß- und Bettages“. Künstlerisch kam nicht viel dabei heraus. Weder Neues noch selten gehörtes Altes erschien; alles lief vielmehr in der seit Jahren beobachteten Tretmühle. Singakademie machte eine Bachsche Kantate und das Requiem von Brahms, Philharmonischer Chor ebenfalls. Der Kgl. Opernchor brachte die neulich schon in der Singakademie gehörte Missa Solemnis von Beethoven, der Neuköllner Oratorienverein im Theater des Westens Haydns Schöpfung, der Mengeweinsche Oratorienverein Mendelssohns Elias, der Mozart-Chor dasselbe Werk und der „Gesangverein für klassische Musik“ gar „Ein Kriegsoratorium“. Letzteres war ein mixtum compositum aus Judas Maccabaeus, Josua, Elias und Deutschem Requiem, also ein Pasticcio, wie man zu Händels Zeit gesagt haben würde. Nur, daß man damals so viel Stilgefühl hatte, solche „Pastete“ aus beliebten Stücken eines Meisters herzustellen. Gerade im Oratorienfache kann man, wie figura wieder zeigt, die ganze Armseligkeit des Berliner Musiklebens sehen. Das Requiem von Brahms kam sogar noch ein drittes Mal heraus. Das betreffende Konzert hatte aber immerhin eine besondere Nuance, und deshalb sei etwas darauf eingegangen. Anstatt der abermaligen Bachschen Kantate ließ hier Bruno Kittel, der das Blüthnerorchester dirigierte und mit seinem vortrefflichen Chore unterstützte, das Vorspiel zu Wagners Parsifal und die Trauermusik aus Götterdämmerung dem Requiem vorangehen, also zwar auch etwas Landläufiges, aber doch immerhin anderes. Kittel selber zeigte sich da von besonderer Art, indem er von gewissen, „Tradition“ gewordenen Unsitten frei erschien. Er dämpfte auch die Metallfarben so, wie es Wagner selbst nach Hans Richters Zeugnis wollte. Infolgedessen gab es nirgends „Lärm“, war vielmehr überall Wohllaut und thematische Durchsichtigkeit. Sein Chor bewährte die ihm nun allgemein zugesprochene Tüchtigkeit und kam oft weit über die lobenswerte Durchschnittsleistung hinaus. Elisabeth Ohlhoff und Otto Werth sangen die Solopartien und blieben ihnen nichts schuldig. So gelang auch diese Veranstaltung des vom Kriege besonders arg heimgesuchten Blüthnerorchesters so, daß sie nichts mehr mit dem Begriffe eines gewöhnlichen Sonntagskonzertes gemein hatte.

Eine gewisse Triplizität der Ereignisse scheint gegenwärtig überhaupt das Fatum des Berliner Konzertsaales zu sein. Waren doch z. B. drei Beethoven-Abende dreier berühmter Klaviermeister angekündigt! Zwei davon, derjenige Conrad Ansorges und der von Waldemar Lütschg, fanden sogar zu gleicher Stunde statt. Dagegen fiel der des Schotten Frederick Lamond aus. Krankheitshalber! Es gehen aber ganz andere Lesarten über diesen „feindlichen Ausländer“ um. Er gilt ja als spezifischer Beethoven-Spieler. Ansorge wirkte wieder am eindringlichsten und hatte auch das fashionableste Publikum. Er bedarf kaum noch des Lobes. Dagegen ist Lütschg immer noch nicht so allgemein anerkannt, wie es seine abgeklärte Kunst verdient. Die Art, wie er Beethoven objektiv, ohne jede persönliche Ambition, aber doch durchgeistigt und durchfühlt vorträgt, seine absolut sichere Technik, sein jeder Nuance fähiger Anschlag werden den Musiker wie den Klavierspieler stets für ihn einnehmen. Sein Spiel liegt jenseits von gut und böse; es realisiert das spezifische Pianistentum im besten Sinne des Wortes. Lamond hingegen nähert sich als Beethoven-Spieler eher Ansorge, wird aber von ihm an Kraft und Originalität übertroffen. Mit dieser werden wir uns nächstes Vierteljahr noch näher auseinanderzusetzen haben, wenn Hjalmar v. Dameck sein fern von aller Schablone befindliches Streichsextett herausgebracht haben wird. Das ungewöhnliche Werk war bereits angekündigt; es wurde aber wieder abgesetzt, weil es noch längere Zeit geübt werden sollte. Die beobachtete Triplizität der Ereignisse zeigte sich ferner in den Programmen der Sinfoniekonzerte: dreimal Brahms C moll-Sinfonie, dreimal Schuberts große in C dur, dreimal seine unvollendete in H moll! So vollendete sich z. B. diese Unvollendete zum dritten Male in einem Konzerte, das die Konzertagentur von Jules Sachs unternommen hatte. Bruno Walter, der neue Münchener Generalmusikdirektor, mußte darin das Philharmonische Orchester dirigieren. Dabei nahm er in dem Schubertschen Werke nicht nur durch die Feinheit, sondern auch durch die schlichte klassische Linie, mit der er es reproduzierte, für sich ein. Die C moll-Sinfonie von Brahms kam ebenfalls in ihrem innersten Wesen heraus; ihre finsteren Partien nicht minder wie ihre lichten, ihre Aufgeregtheit wie ihre Ruhe. Dabei lag ihr thematisches Gewebe in voller Klarheit da. In starkem Gegensatz zu Nikisch, der diesen Werken möglichst die scharfen Kanten abschleift, sie putzt und verschönert, kam hier ganz der echte, wahre Brahms zum Ausdrucke. Zweifellos gehört der noch junge Dirigent zu den besten, die gegenwärtig wirken. Als Solist trat abermals Leo Slezak auf. Seine ausgesprochene Opernstimme nahm sich auf der Folie des Orchesters natürlich besser aus wie neulich auf der des Klavieres, aber ihre Mängel vermochte sie dennoch nicht zu verleugnen. Schlimm fiel da die Kerkerarie des Florestan aus, mit deren rücksichtslos instrumental erdachter Singstimme selbst wirkliche Gesangskünstler zu schaffen haben. Das Stück ist ohnehin im Konzertsaale deplaziert schon seiner breiten Vor- und Nachspiele wegen, deren Wesen sich nur in Verbindung mit dem Szenenbilde ganz erschließt. Um Hüons Ehrenarie stand es nicht besser. Doch hatte der Sänger wiederum einen gewaltigen äußeren Erfolg. Das Beifallstoben der den großen Philharmoniesaal voll besetzt haltenden Menge dröhnte mir noch nach, als ich bereits die Garderobe verlassen hatte. Denn den abschließenden Kaisermarsch schon wieder über mich ergehen zu lassen, mag man mir nicht zumuten. Dieses im Verhältnis zu Wagners Hauptwerken schwache Gelegenheitsstück ist gegenwärtig in Berlin Manie geworden. Übermorgen wird es bereits zum zwölften Male in den paar bisher verlaufenen Saisonwochen serviert. Und immer muß man's in der Klemme der engen Stuhlreihen stehend anhören, falls man nicht gröblichst insultiert werden will. Was ist dagegen der „Terrorismus“ der Sozialdemokraten! „Patriotismus — Fetischismus“, schrieb Berlioz einmal. Jedenfalls sollte er bei gebildeten Leuten nie in Chauvinismus ausarten. Rümpfen wir über letztern doch bei den Franzosen sonst so sehr die Nase! Man braucht es deshalb noch nicht so zu machen wie der Komponist und Violinist

Eugen Huber, der sich in Jenö Hubay verwandelte, weil er zufällig in Pesth geboren wurde. Er trat in dem Konzerte des wirklichen Ungarn Vecsey auf, welcher sein drittes Violinkonzert spielte, ein bombastisches Monstrum, das aber eine ebenso schwierige wie wirkungsvolle Prinzipalstimme hat. Das beste daran sind noch ein witziges, mit dem ersten Satze zusammenhängendes Scherzo und das Finale. Der Konzertgeber zeigte hier sein eminentes Virtuosentum im glänzendsten Lichte, gerade wie er sich im anfangs gespielten Konzerte von Brahms als sogen. solider Geiger bewährt hatte. Dagegen fiel das in die Mitte gelegte Doppelkonzert von Bach, das, wie üblich, falsch und stillos begleitet wurde, ab. Es war „herausgeworfen", und außerdem paßte Vecseys und Huber-Hubays Kunst so wenig zusammen, daß hier von vornherein keine Aussicht auf eine vollendete Leistung vorhanden war. Im übrigen wurde dieses Unternehmen wieder einmal durch die Polizeibureaukratie gestört. Ich habe schon in Heft 17 u. 18 unseres Blattes von deren musikalischen Streichen erzählt. Diesmal hatte sie das Vorkonzert verboten, weil selbiges auf den Totensonntag fiel. Den Schaden hatte das Rote Kreuz, dem der Ertrag zugesichert war. Abends verbot dann die Polizei der Schauspielerin Irene Triesch, die mit der Harmoniumvirtuosin Paula Simon-Herlitz auf dem Podium war, den Vortrag zweier ernster Goethescher Gedichte, ließ aber nebenan im großen Saale der Philharmonie zu, daß ein Beethovensches Streichtrio und andere höchst „profane" Werke gespielt wurden. Auch in den Theatern passierten zur gleichen Stunde Stücke wie „So leben wir", „Liebelei", „Krümel vor Paris" und ähnliche, die wenig Totenfeststimmung zeigten. Ja, Preußen und besonders Berlin hat immer Musterzustände; das haben wir hier wieder einmal gesehen. Glücklicherweise war am folgenden Mittwoch nicht schon wieder Buß-, Bet- oder Totentag, sonst hätte vielleicht gar die Kgl. Kapelle mit dem Früh- und Abendkonzerte ihrer dritten sinfonischen Veranstaltung Schaden genommen, wenn nicht das alte unparteiische Axiom „si duo faciunt idem" usw. allzeit zu Gebote stände. Genug, ich war in der Matinee, um abends für weiteres frei zu sein. Man fing mit Mahlers zweiter Sinfonie (C moll) an, brachte also endlich mal eine andere Farbe in die schauerliche Monotonie des laufenden Konzertwinters. Über das Werk ist bereits genug geschrieben und geurteilt. Mag man seine Art immerhin ablehnen, im einzelnen wird es stets fesseln. Die positiv-musikalischen Strecken darin, wie z. B. der menuettartige zweite Satz und der Gesang vom Urlichte, faszinierten sogar den musikalisch-konservativen Teil des Publikums. Die Aufführung war schlechthin vollendet: hier fühlte sich R. Strauß offenbar kongenial, und die Kgl. Kapelle glänzte in staunenswerter Virtuosität. Das Urlicht wurde von Emmy Leisner ergreifend schön gesungen und die Sopranpartie von Käte Herwig, beide Mitglieder der Kgl. Oper. Der Kgl. Opernchor führte die Chöre aus. Selbiger war dann hinterher noch in Beethovens „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Chorfantasie tätig. Hier hätte auf den Mahler besser jener Strauß gepaßt, den man im Konzerte vorher auf Beethovens zweite Sinfonie gesetzt hatte. Aber, wie schon früher gesagt, ohne ästhetische Ohrfeigen tun's der Herr Generalmusikdirektor nun einmal nicht. Bei der Meeresstille war stolz „zum ersten Male" geschrieben. Man hinkte hier also dem Kittelschen Chore nach, der das Werk zusammen mit der Chorfantasie und neunten Sinfonie auf dem Beethoven-Feste der Philharmoniker gebracht hatte (vgl. Heft 19 unseres Blattes). Und — horribile dictu — sogar besser, weil er dem Orchester überlegen war, bei den „Königlichen" aber im Gegenteil der Chor im Orchester unterging. Man hätte letzteres bei Beethoven erheblicher reduzieren sollen. Großartig war die Ausführung der Klavierstimme in der Chorfantasie. Ferruccio Busoni hatte sie übernommen. Er allein machte mehr daraus wie alle seine Vorspieler — sit venia verbo — zusammengenommen, wenigstens die, die ich seit über 30 Jahren da am Werke gefunden habe. Abends döste ich dann in Beethoven weiter: Beethoven-Konzert der Philharmoniker — zweite Sinfonie, zweite Leonorenouvertüre usw. Als Solist war E. v. Donahnyi zu Gaste, der das Esdur-Konzert spielte. Sein Beethoven hält sich an den Meister, und das heißt ihn stets willkommen. Daß diesmal ein paar „Menschlichkeiten" passierten, ändert daran nichts. Konzertmeister Persinger beliebte es, beide Violinromanzen wieder auf einmal zu servieren. Vielleicht interessiert es ihn, was dazu in Heft 44 unseres Blattes bemerkt wurde.

Der zweite Konzertabend des Vokalquartettes von Jeanette Grumbacher, Therese Schnabel, G. A. Walter und Arthur van Eweyk brachte ausschließlich Brahms! Nach fünf Nummern aus Op. 31, 64, 92 u. 112 die Liebeslieder in Walzerform, die Artur Schnabel und Elsa Walter vierhändig begleiteten, und die Zigeunerlieder. Hier war alles gut eingesungen, wohl studiert und präpariert, so daß bei der hohen Kunst der Konzertgeber Bewundernswertes geleistet wurde. Dieses Quartett tritt auch als geschlossene Oratorienbesetzung auf, welche Bemerkung vielleicht diesen oder jenen Chormusikdirektor interessieren dürfte.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Das zweite philharmonische Konzert (22. Nov.) brachte zwischen Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre und Mozarts Jupiter-Sinfonie (beide unter der zielbewußten Leitung F. Weingartners einwandfrei dargestellt) eine sehr kapriziöse Neuheit von E. N. v. Reznicek, betitelt: „Der Sieger", Sinfonisch-satirisches Zeitbild für großes Orchester, Altsolo und Chor. Der Partitur der dreisätzigen, kolossal instrumentierten, auch in den Dimensionenen monströsen Sinfonie sind folgende Worte vorangestellt: „Dieses Werk ist als Gegenstück zu des Komponisten ‚Schlehmihl' gedacht. Hier ein Pechvogel, dort ein Mensch, dem alles gelingt. Kalt, hart, aber kühn und unternehmend. Der Liebe entsagt er und wählt sich eine Gefährtin nach seinem Schlag. So füreinander geschaffen, erklimmen beide den Gipfel des Erfolges und sammeln Reichtümer. Plötzlich erkrankt er. Die Gefährtin verläßt ihn. Auf dem Totenbette sieht er sein ganzes Leben vor seinem Auge vorüberziehen. Das Grauen vor dem Tode packt ihn mit fürchterlicher Gewalt. Er, der Sieggewohnte, kämpft mit der Kraft der Verzweiflung gegen das unabwendbare Verderben. Visionen. Der Zug des Todes. Tod — Erlöser".

An die rein orchestrale Illustration dieses Programmes reiht sich auch ein gesungener Epilog von sechs Zeilen (angeblich aus dem Persischen des Amrari Soheili), der Eitelkeit alles Irdischen Ausdruck gebend, schließend: „Vorüber gehn die Schmerzen und die Wonnen. Geh' an der Welt vorüber, es ist nichts". Die Überschriften der drei Sätze lauten: „Der Aufstieg und die Gefährtin", „Der Tanz um das goldene Kalb", „Der Tod", und das Ganze sucht offenbar — in raffiniert exzentrischer Übertreibung — die Auswüchse der modernsten Programm-Musik ad absurdum zu führen, als deren vornehmster Vertreter der Komponist jedenfalls Richard Strauß betrachtet. Würde man es nicht schon aus der Inhaltsangabe und den Überschriften im „Sieger" entnommen haben, so setzen es nun die zahlreichen unverkennbaren musikalischen Anspielungen an „Don Juan", „Till Eulenspiegel", „Tod und Verklärung", „Sinfonia domestica", „Zarathustra", „Heldenleben" usw. außer allen Zweifel, gegen wen v. Reznicek seine satirischen Pfeile abschießt. Daß er dies mit erstaunlicher Virtuosität tut, in seinem „Sieger" ein bewunderungswürdiges Meisterstück modernster orchestraler Kombinationstechnik geschaffen, ist nicht zu leugnen. Das Ganze macht aber doch — ästhetisch betrachtet — einen sehr problematischen, um nicht zu sagen: abstoßenden Eindruck. Wenigstens auf Schreiber dieser Zeilen. Das — diesmal übrigens etwas spärlicher erschienene — philharmonische Publikum bereitete der Neuheit freilich, besonders ihrem sich geradezu wie toll gebärdenden zweiten Satz eine enthusiastische Aufnahme, rief auch den Komponisten wiederholt stürmisch hervor. Ob hiermit für oder wider R. Strauß demonstriert wurde, wissen

wir wahrlich nicht. Man könnte bei der in Wien herrschenden Stimmung vieler musikalischer Heißsporne beinahe das erstere annehmen. Wahrscheinlich galt aber der Hauptbeifall der geradezu verblüffend virtuosen, unübertrefflichen Leistung der Philharmoniker, da er sich verdoppelte, ja verdreifachte, als sich die wackeren Musiker von ihren Sitzen erhoben. Zuletzt wurde auch die feinfühlige Sängerin des Epilogs, Frau Hilgermann, gerufen, obgleich ihre Leistung wie auch die des mehr nur ein Echo vorstellenden Schlußchores (Mitglieder des Singvereins) auf wenige Takte beschränkt blieb. Durch die Idee, ein größeres Orchesterstück mit einem kurzen Gesangssolo ausklingen zu lassen, erinnert Reznicek mehr noch an G. Mahler. Stimmte im philharmonischen Konzert den abstrusen Klängen der neuesten bizarren Humoreske Rezniceks wohl nur die äußerste Linke unserer Wiener Musikgemeinde zu, so errang er einen weit herzlicheren, weil offenbar allgemeinen Beifall gerade bei der großen Masse des Publikums mit einem älteren Werke, der flotten und sehr wohlklingenden, wenn auch nicht eben tiefen Ouvertüre zu seiner Oper „Donna Diana“ (als solche hier in der Hofoper 1899 aufgeführt), welche am 19. November d. J. Nedbal am zweiten Sinfonie-Abend des Tonkünstlerorchesters zu einer glanzvollen Wiederholung brachte. Auch nach dieser wurde der Komponist zweimal stürmisch gerufen.

Robert Schumanns zweite Sinfonie, Volkmanns Violoncellkonzert (mit dem jungen Enrico Mainardi als technisch und geistig voll entsprechendem Solisten), endlich Dvořáks sinfonische Dichtung „Die Waldtaube“ (zuerst von G. Mahler am 3. Dezember 1899 in den philharmonischen Konzerten und seither nicht mehr hier aufgeführt) bildeten die übrigen Nummern der Vortragsordnung an diesem Abend, der wieder dem feurigen Nedbal wie seinem prächtig einstudierten Orchester zu gleicher Ehre gereichte. Besonders aller orchestralen Feinheiten der „Waldtaube“, in welcher ein ähnliches gespenstiges Programm wie in Dvořáks eignem „Goldnen Spinnrad“ und Mahlers „Klagendem Lied“ nicht bloß äußerlich, sondern auch musikalisch wertvoll, ja meisterlich illustriert wird, nahm sich Nedbal mit liebenswürdigstem und gewiß berechtigtem landsmännischen Eifer an, so daß auch hier der Erfolg ein vollständiger war.

Gleich Günstiges ist über den Verlauf des zweiten der von F. Löwe geleiteten Sinfonieabende des Konzertvereins zu sagen (11. November). Zur Erinnerung an den jüngst dahingeschiedenen Mitgründer des Vereins R. Heuberger wurde mit Mozarts feierlich edler „Maurerischen Trauermusik“ eröffnet, worauf in Fortsetzung des Beethoven-Zyklus des Meisters zweite Sinfonie in D dur folgte, weiter R. Strauß' stimmungsreicher und farbenprächtiger „Don Juan“, endlich die „zehnte Muse“, wie sie R. Schumann im Hinblick auf die unsterblichen „Neun“ Beethovens nennt, Schuberts große C dur-Sinfonie mit ihrem gerade für die furchtbar große Jetztzeit so passenden elektrisierend kriegerischen, schier welterobernden Finale. Alles sorgfältigst einstudiert und überzeugend dirigiert.

In würdigster Weise eröffneten die Gesellschaftskonzerte am 18. November unter der bewährten Leitung F. Schalks mit einer in Chor und Orchester ganz ausgezeichneten Darstellung der Krone aller klassischen Oratorien, Händels „Messias“. Aus dem Soloquartett ragte wie eine Säule der stimmgewaltige famose Bassist Paul Bender aus München hervor, den ich eben daselbst — im dortigen Prinz-Regententheater — bereits 1912 als hochdramatisch packenden Sänger des Hagen in der „Götterdämmerung“ kennen und bewundern gelernt. Wagners deklamatorischen Stil und Händels schwierige Koloraturen gleich vollkommen und überzeugend wiederzugeben, dazu gehört schon eine seltene Vielseitigkeit. Im Gesellschaftskonzert heimste Herr Bender mit den zwei prächtig gesungenen großen Baßarien „Das Volk, das im Dunklen wandelt“ und „Was toben die Heiden“ so sehr den Löwenanteil am Beifall ein, daß für die verdienstlichen Leistungen der übrigen Solisten: die Damen Musil und Botstiber, dann den Tenoristen H. Gürtler fast nichts übrigblieb. Nur die gewaltigen „Messias“-Chöre schlugen mit elementarer Kraft wie immer ein, am mächtigsten der gewaltigste von allen, das schier unverwüstliche Halleluja.

Einen weit größeren Erfolg als im Gesellschaftskonzert erzielte der geschätzte Tenorist Hermann Gürtler am 23. November durch seinen geistreichen und feinstpointierten Vortrag einer Reihe origineller patriotischer Lieder an dem für die laufende Spielzeit ersten Internen Musikabend des Wiener Tonkünstlervereins (nicht zu verwechseln mit dem von Nedbal dirigierten „Wiener Tonkünstlerorchester“) — die wohl fast ganz unbekannte tragikomische Ballade Löwes „Der Papagei“ sprach dabei am meisten an. Herr Gürtler erfreute sich eines ebenso verstehenden Begleiters am Klavier, des Herrn H. Etthofen, als ihn Frl. G. Foerstel an dem jungen (auch als Komponisten hochbegabten) G. Szell bei ihrem besonders schönen Vortrage mehrerer stimmungsvoller Lieder von R. Heuberger hatte, welche zur Erinnerung an letzteren, der durch Jahre eine führende Stellung im Tonkünstlerverein einnahm, gewählt worden waren. Das ergötzlich humoristische Lied „Der Korb“ (Text von Kalbeck) mußte sie wiederholen. Im Mittelpunkt der Vortragsordnung stand Haydns „Kaiserquartett“ (mit den Variationen über unsere Volkshymne), wie immer kongenial durch das Quartett Rosé wiedergegeben. Und einen fulminanten Schluß machte Liszts faszinierende Bearbeitung des Rakóczy-Marsches — auch als 15. Ungarische Rhapsodie bezeichnet —, von Frau v. Specht-Schapira mit einer steigenden Kraft und Bravour gespielt, daß man wohl von einem weiblichen Liszt oder Rubinstein sprechen konnte. Daß die junge, gewiß auch in Deutschland bestbekannte Klavieramazone als Kraftvirtuosin heute die erste in Wien, hat sie nie glänzender bewiesen als an diesem Abend.

Während unsere Hofoper, welche sehr erfolgreich am 18. Oktober mit „Lohengrin“ wieder eröffnete, dadurch, daß sie nur jeden zweiten Abend spielt, und dies zu halben Preisen, glänzende Geschäfte macht — u. a. waren die Vorstellungen der „Meistersinger“, der „Aïda“, des „Troubadour“ ausverkauft, und ein besonderes dankbares Sonderpublikum fanden auch die freilich weniger für die Massen berechneten Reprisen des Wolfschen „Corregidor“, des „Barbier von Bagdad“ von P. Cornelius und der weihevollen „Heiligen Elisabeth“ Liszts (am 18. November zur Vorfeier des Namenstages unserer verewigten Kaiserin) —, kann sich auch unsere Volksoper, die erst am 4. November — und zwar mit „Parsifal“ — wieder eröffnen konnte, seither aber täglich spielt, über Mangel an Interesse und Besuch seitens des Publikums durchaus nicht beklagen. Als ein wahrer Festabend verlief die Jubelfeier der 25. Aufführung der „Meistersinger“ auf dieser Bühne. Der Zeitströmung entsprechend brachte nun Direktor Rainer Simons endlich auch am 21. November die zwei kleinen Gelegenheitsopern, welche Heinrich Zöllner zur 25 jährigen Gedenkfeier der glorreichen Septembertage von 1870 geschrieben: „Bei Sedan“ (am 1. September 1895 zuerst in Leipzig aufgeführt) und „Der Überfall“ (Uraufführung den 7. September 1895 in Dresden). Der jetzige Wiener Erfolg war ein durchschlagender, aber freilich weit mehr aus national-patriotischen als rein künstlerischen Gründen. So wirkte im ersten Stück am meisten die doch nur episodische deutsche Lagerszene — und welche Begeisterung weckte erst die am Schlusse auf der Bühne gesungene und natürlich stehend angehörte „Wacht am Rhein“! Über die beiden Werke selbst (von denen uns „Der Überfall“ musikalisch wertvoller zu sein scheint) haben wir, da sie ja auf verschiedenen deutschen Bühnen seither aufgeführt und besprochen, an dieser Stelle nichts Neues zu sagen. Mit der szenischen und musikalischen, durch Kapellmeister Grümmer hingebend dirigierten Aufführung, besonders der ganzen Regie (immer eine Stärke der Volksoper), wäre der Komponist gewiß zufrieden gewesen. In seinem Namen dankte Direktor Simons für den lebhaften Beifall.



Rundschau

Oper

Braunschweig Allmählich hebt sich der Besuch des Hoftheaters, namentlich der Oper, am Geburtstage des Herzogs (17. November) mußten sogar viele vor dem ausverkauften Hause unverrichteter Sache wieder umkehren. Hatte die Verehrung des allgemein beliebten Landesfürsten, der ermäßigte Preis, der wohltätige Zweck oder „Bunte Abend" mit seinen rasch wechselnden, leicht wiegenden Gaben diesen außergewöhnlichen äußeren Erfolg bewirkt? Jedenfalls üben auch die neuen Kräfte bedeutende Anziehungskraft aus, denn die diesjährigen Leistungen sind im allgemeinen wie im besonderen den früheren weit überlegen und berechtigen zu den schönsten Hoffnungen. Leider will unser Stadtkind, der Heldentenor Otfried Hagen, der im Herbst von Frankfurt a. M. hierher kam, den Staub der Heimat wieder von den Füßen schütteln; seine Bitte um Entlassung am Ende der Spielzeit wurde gewährt. Hoffentlich kehrt der 2. lyrische Tenor Carlos Sengstock schon vorher zurück; von den 7 schweren Wunden ist er vollständig geheilt — auch ein Schuß durch die Lunge schadete ihm nicht —, wurde zum Oberleutnant befördert und erhielt das Eiserne Kreuz. Die Mitgefangenen in Südfrankreich erfreut er mitunter durch seine Kunst, wenn es die Stimmung erlaubt, teilt er doch das Los des alttestamentlichen Sängers, der im 137. Psalm die gleiche Lage schildert. Außerdem fehlt seit einiger Zeit der Indendant des Hoftheaters Frhr. v. Wangenheim, der als ehemaliger Offizier nach dem westlichen Kriegsschauplatze abreiste, um dort ein Etappenkommando zu übernehmen. Der Oberspielleiter Hofrat Richard Franz und Hofkapellmeister Carl Pohlig vertreten ihn auf Wunsch der Herzogin. Auch diese, unsere musikbegeisterte Kaisertochter, die für den in Frankreich weilenden Gemahl die Regentschaft führt, vermißt das Publikum schmerzlich; sie widmet ihre ganze Zeit und Kraft den Verwundeten nicht nur im Schloß, sondern auch in den übrigen Lazaretten der Stadt. Für diese ordnet sie Sondervorstellungen an und überzeugt sich persönlich von der Wirkung der Kunst auf die Kranken. Die neuen Mitglieder der Oper lebten sich rasch und freudig hier ein, „Der Ring des Nibelungen" im Zusammenhang und ohne jede fremde Hilfe lieferte den besten Beweis der Arbeitsfreudigkeit und Leistungsfähigkeit; die Damen Berta Schelper, Albine Nagel, Charlotte Linde, Else Hartmann; die Herren Otfried Hagen, M. Koegel, R. Hedler, L. Bodmer, A. Jellouschegg, Grahl und Voigt machten sich unter Leitung der Herren C. Pohlig und Richard Franz besonders um das volle Gelingen verdient. Einer recht guten Wiedergabe erfreuten sich ferner: „Tiefland", „Die Zauberflöte", „Rigoletto", „Die Afrikanerin" usw., ferner die Spielopern „Stradella", „Der Barbier von Sevilla", „Die Regimentstochter", die in die Gegenwart versetzt wurde, indem man das 2. französische Grenadier-Regiment in ein österreichisches verwandelte. Als die Titelheldin Else Hartmann, eine Wienerin, am Schluß des 1. Aktes die Fahne unseres Verbündeten küßte, erhob sich ein brausender Beifallssturm. An dem „Bunten Abend" erzielten C. Pohlig und die Hofkapelle mit Wagners Kaisermarsch, die Damen Berta Schelper, Albine Nagel, Herr Richard Hedler mit modernen Liedern, endlich ein Streichquartett der Hofkapelle (Vigner, Girmsa, Rebrovic, Steinhage) namentlich mit Haydns Kaiservariationen nachhaltige Wirkungen. Für die nächste Zeit sind „Rienzi", „Jakob und seine Söhne", „Hänsel und Gretel", als Neuheit „Salome" in Aussicht genommen.

Ernst Stier

Dresden Der letzthin schon als ziemlich einseitig bezeichnete Spielplan der Dresdner Kgl. Oper ist auch bisher nicht erweitert, aber in einigen Stücken wenigstens aufgefrischt worden. Vor allem ist eine von Grund aus geschehene Neueinstudierung dem Weberschen „Freischütz" zugute gekommen, der gar so oft ein Freiwild der Bühnen ist, das bei allerlei fragwürdigen Probegastspielen abgeschossen wird. Herr Reiner hatte sich mit der musikalischen Aufbesserung ungemein viel Mühe gegeben, und sie war durch den Erfolg auch durchaus belohnt. Frl. Seebe gab eine sehr innige Agathe, Vogelstrom einen ganz vorzüglichen Max, und Puttlitz gab seinem Kaspar mehr charakteristische Farbe als sonst. Die Spielleitung (Herr d'Arnals) zeigte in vielen einzelnen Punkten ein sehr erfreuliches eigenes Nachdenken und räumte mit manchem alten Zopfe auf. Szenisch war nicht viel, aber für die jetzigen schweren Zeiten sicherlich genug getan. Jedenfalls darf man sich freuen, das Werk nunmehr in einer würdigen Aufführung an solcher verpflichtenden Stätte zu sehen. — Im übrigen sind ein paar Neubesetzungen zu verzeichnen. So versuchte sich Frl. Forti zum ersten Male als Ortrud; leider war sie stimmlich unpäßlich, so daß sie nicht das geben konnte, was sie wohl wollte; darstellerisch war die Leistung recht eindrucksvoll. In der „Entführung" sah man in Frau Merrem-Nikisch ein sehr lustiges und munter singendes Blondchen, während Herr Tauber als neuer Belmonte nicht ganz die Erwartungen ausfüllte. Der junge Sänger scheint sein Organ durch zu viele Partiestudien zu strapazieren. In der letzten Meistersingeraufführung gab Herr Schmalnauer als Kothner einen neuen Beweis seiner schauspielerischen Gewandtheit.

Dr. Georg Kaiser

Konzerte

Berlin Dem Gedächtnis der Verstorbenen galt das zweite Konzert der Singakademie unter Prof. Georg Schumann am Totensonntage. Die Bachsche Kantate „Ein feste Burg" darf den schönsten beigezählt werden, jedoch, liegt es an dem verhältnismäßig kleinen Saale, oder ist die Leistungsfähigkeit unserer Gehörsnerven gegen frühere Zeiten herabgesetzt — die obligaten Clarini waren von kaum erträglicher Schärfe im Ton. Herrlich erstand dann unter der Meisterführung Schumanns das Wunderwerk deutsch-religiösen Erlebens in der Musik: Brahms' Requiem. Vielleicht, daß die Ausführenden an dem denkwürdigen Totensonntage noch intensiver als sonst dabei waren, daß auch die Zuhörer sich noch rückhaltloser als sonst dem Zuspruche dieser hohen Kunst hingaben, jedenfalls war es eine Stunde ernstheiligen Genießens, dieser sturmbewegten Zeit entrückt und so ganz erfüllt vom Leid unserer Tage. Die Sangeskunst der Frau Noordewier-Reddingius strahlte wie ein kostbarer Edelstein, auch J. v. Raatz-Brockmann löste im Requiem seine Aufgabe in durchaus würdiger Weise.

K. Schurzmann

Braunschweig Die musikalischen Wogen gehen diesen Winter natürlich minder hoch als früher, für die ausgefallenen Konzerte entschädigten die bisherigen aber durch vortreffliche Gaben. Der Besuch war durchweg gut, die Einnahme desjenigen der Hofkapelle im Hoftheater überstieg sogar diejenige des ersten im vorigen Jahre. Unsre ehemalige hochdramatische Sängerin Melanie Kurt-Charlottenburg brachte sich in demselben mit der Ozeanarie aus „Oberon" und einigen Liedern in empfehlende Erinnerung. Mindestens gleichen Erfolg erzielte Hofkapellmeister Carl Pohlig, der die „Oberon"-Ouvertüre, Beethovens 5. Sinfonie und „Les Préludes" von Liszt dirigierte und sich als ganz vorzüglicher Führer und feinsinniger Begleiter am Klavier — er ist Liszt-Schüler — erwies. Für die folgenden Konzerte sind die neun Sinfonien des genannten Titanen bestimmt, wenn das Publikum das Unternehmen genügend unterstützt. Die Konzerte müssen im Hoftheater stattfinden und verursachen dadurch weit höhere Tageskosten, weil der größte Saal inzwischen für ein Kino umgebaut wurde und von dem geplanten Ersatz durch die Stadthalle jetzt natürlich keine Rede ist. Der Verein für Kammermusik ist zum Trio (Frl. Emmi Knoche, Hans Mühlfeldt, Aug. Bieler) zusammengeschrumpft, bewahrte aber auch

in dieser Form seine Zugkraft; die Triovereinigung (E. Kaselitz, W. Wachsmuth und E. Steinhage) erweiterte sich dagegen und spielte unter Zuziehung von W. Berger und Rebrovic Haydns Kaiserquartett und das Klavierquintett (Cmoll) von Dohnanyi. Frau Richter-Wachsmuth führte sich als Konzertsängerin vielversprechend ein. Herr Domorganist Kurt Gorn hatte sich in den Schwestern Brunhilde und Sophie Koch vorzügliche mitwirkende Kräfte gesichert: er selbst erwies sich wieder als Meister der „Königin aller Instrumente". In einem Konzert, das der Schradersche a cappella-Chor unter Leitung des Herrn Domkantors Fr. Wilms für die Verwundeten im Dom gab, wirkte er hervorragend mit. Von den fremden Künstlern hatte Bernh. Kothe mit seinen zeitgemäßen Liedern zur Laute sehr viel, Gura mit seinen Kriegsballaden wenig Zuspruch. Ernst Stier

Dresden Die Sinfoniekonzerte der Kgl. musikalischen Kapelle bringen in diesem Winter nur Werke von Komponisten aus den Reihen der Zentralmächte; neben einer Anzahl der bekanntesten klassischen Schöpfungen soll es auch einige Neuheiten geben. Als Dirigenten sind die Kgl. Kapellmeister Kutzschbach und Reiner und gastweise Richard Strauß, Arthur Nikisch und J. L. Nicodé tätig. Als ersten Konzertmeister hatte man den Anführer des „Russischen Trios" Prof. Michael Preß verpflichtet, den Vertrag aber bei Ausbruch des Krieges wieder gelöst, da Preß russischer Staatsangehöriger ist. Es gibt ja gewiß auch deutsche Geiger von gleichem Rang! Nun scheint man den ersten Konzertmeister des Leipziger Gewandhauses Edgar Wollgandt gewinnen zu wollen, der letzthin im ersten Konzert der B-Solistenreihe Brahms' Violinkonzert mit sehr schönem Erfolge vortrug. Herr Reiner führte da Beethovens Fünfte auf und zeigte sich als hochbestrebter, intelligenter Musiker. Auch die glänzend ausgeführte Euryanthenouvertüre und Liszts Mazeppa hat er dirigiert. Emil Sauer spielte wieder einmal in seiner reizvollen Weise Schumanns Klavierkonzert. In der A-Reihe (ohne Solisten) machte sich Kutzschbach um Mahlers von vielen Seiten weit überschätzte Kunst dadurch verdient, daß er die zweite Sinfonie in Cmoll in einer orchestral und vokal hoch achtbaren Weise aufführte und dafür auch vom Publikum sehr bedankt wurde. Auch das „Heldenleben" von Strauß hat er sehr anerkennenswert herausgebracht. Dr. Georg Kaiser

Hannover In unserem Konzertleben macht sich naturgemäß die Kriegslage sehr bemerkbar. Zwar finden genügend musikalische Veranstaltungen statt; in der Hauptsache aber handelt es sich um Wohltätigkeitskonzerte von weniger künstlerischen als materiellen Zielen. Wertvollere künstlerische Darbietungen stehen in diesem Herbst an Anzahl ganz wesentlich hinter andern Jahren zurück, und das ist eigentlich nur gut, denn die sonst übliche Überproduktion war ja längst zu einer Plage geworden. Von den wenigen wertvollen Veranstaltungen seien hier zuerst die beiden Abonnementskonzerte der Kgl. Kapelle genannt, die am 18. Oktober und 17. November unter Gilles Leitung stattfanden. Äußerlich unterschieden sie sich von den Konzerten früherer Jahre dadurch, daß die sonst übliche bedeutende Verstärkung des Streichkörpers unterblieben war und somit nur das eigentliche Kgl. Orchester in Wirksamkeit trat. Natürlich fehlte dadurch dem Streichkörper die gewohnte Fülle, andererseits aber hatte er an Durchsichtigkeit des Zusammenspiels und Abgeklärtheit der Tongebung gewonnen, was den Sinfonien in Fdur von Brahms und in Ddur von Beethoven sowie Mozarts „Nachtmusik" und Wagners Siegfried-Idyll sehr zustatten kam. In dem ersten der genannten Konzerte sang Frl. Elena Gerhardt mit reifer Vortrags- und Gesangskunst Lieder von Brahms und Wolf, im zweiten erspielte sich Richard Singer mit Liszts Adur-Konzert und dessen Fantasie über ungarische Volkslieder einen großen virtuosen Erfolg.

Am Bußtag führte die Musikakademie (Frischen) Brahms' „Ein deutsches Requiem" auf, das stimmungsvoll und mit gut gefestigten choralen und instrumentalen Eigenschaften zu Gehör kam. Wundervoll sang Kammersänger Fischer aus Sondershausen die Baritonsoli, mit flackernder Tongebung und ohne jede Empfindung aber vertrat die Sopranistin Frau Walleni von hier ihren Part. Die mächtige Stadthalle war völlig ausverkauft, eine deshalb zu erwähnende Tatsache, weil die früheren Konzerte der Musikakademie, die in dem kaum halb so großen „Konzerthause" stattfanden, nur sehr selten wirklich gut besucht wurden.

Eine besondere Art von Konzerten haben die Kriegszeiten hier veranlaßt, nämlich die „Patriotischen Festabende" in der Stadthalle, die unter Mitwirkung bedeutender Solisten und größerer Chöre alle 3—4 Wochen stattfinden. Diese regelmäßig mit einem gemeinsamen Gesange vaterländischer oder geistlicher Lieder schließenden Konzerte machen einen wahrhaft erhebenden Eindruck. L. Wuthmann

---

Leipzig mußte fürs nächste Heft zurückgestellt werden.

Kreuz und Quer

Berlin. Die neue Opernschule von Maximilian Moris und Mary Hahn führt auch in der gegenwärtigen Zeit reges sames Leben. Am 21. November brachte sie Soloszenen aus „Aïda" von Verdi zur Aufführung. Unter den jungen Bühnenbeflissenen ragte die Vertreterin der Aïda, Doris Mühlbach, Schülerin der Frau Kammersängerin Luise Geller-Wolter, durch schönes Stimmaterial und darstellerisches Vermögen hervor, auch der Ramphis von Fritz Bormann und Hermann Bing als Amonasro (Schüler von Frau Mary Hahn) standen über dem Schülerdurchschnittsmaß. An dem Gelingen des Ganzen fällt auch dem Oberregisseur Heinz Sattler Anteil zu. — m —

— Ernst v. Lengyel, der bekannte Pianist, ist vor einigen Tagen im Alter von 21 Jahren in Berlin gestorben. Ungar von Geburt, genoß er seine musikalische Ausbildung bei Professor Szendy, Budapest. Seine großen Erfolge im In- und Auslande berechtigten zu den schönsten Hoffnungen.

Breslau. Das Leib-Garde-Regiment der Kaiserin hat für die Weihnachtsparade den kürzlich erschienenen Hindenburg-Marsch von Siegfried Elsner erworben. Die Klavierausgabe kommt bereits in der 4. Auflage heraus.

Darmstadt. Hier wurde eine neue Komposition Felix Weingartners, eine Ouvertüre „Aus großer Zeit" zum ersten Male aufgeführt. Der Komponist hat die Marseillaise, die englische und die russische Nationalhymne disharmonisch verarbeitet und stellt ihnen zum Schluß die sieghafte Vereinigung der deutschen und der österreichischen Hymne gegenüber.

Kiel. Die vereinigten Theater in Kiel eröffneten ihre diesjährige Spielzeit Mitte September. Ermöglicht wurde dies nur dadurch, daß die Gehälter der Solomitglieder um die Hälfte gekürzt wurden. Das Opernpersonal — mit wenig Ausnahmen nur — hat sich im ganzen gut bewährt. Nur im Koloraturfach machte sich der Wechsel unangenehm bemerkbar. Martha Weber (zurzeit Hoftheater Weimar) ist nicht so leicht zu ersetzen. Bei ihren drei Gastspielen („Traviata", „Lustige Weiber", „Hoffmanns Erzählungen") zeigte sich wiederum, wie außerordentlich man hier ihre hohe, reife Künstlerschaft zu schätzen weiß. Sehr interessant waren auch die Gastspiele von Eva von der Osten als „Tiefland"-Martha und Carmen. Auch diese Künstlerin wurde sehr gefeiert. — „Parsifal" hat nichts von seiner Anziehungskraft eingebüßt. Kapellmeister Neubeck war auch diesem Werke wiederum der geistvolle Interpret. Als „Neuheit" wurde Zöllners „Überfall" einstudiert. Im übrigen bestritt Wagner einen großen Teil des Spielplans.

Königsberg. „Das deutsche Lied", Dichtung und Musik von Herm. Wallfisch, für eine Singstimme mit leichter Klavierbegleitung, ist soeben in schöner Ausstattung erschienen (Preis 30 Pfg.). Der volle Reinertrag ist für das Rote Kreuz, für den Weihnachtstisch verwundeter und kranker Soldaten, für unsere Krieger im Felde und allerlei andere patriotische

wohltätige Zwecke in Ostpreußen und im ganzen Deutschen Reiche bestimmt. Adresse für Bestellung unter Beifügung des Betrages: Prediger Dr. Wallfisch, Königsberg i. Pr., Festungshilfslazarett II, Börsenhalle, Hintertragheim 33.

M.-Gladbach. Sowohl die Cäciliakonzerte wie auch die Sinfoniekonzerte in M.-Gladbach werden trotz des Krieges wieder stattfinden. Allerdings konnten nicht alle ursprünglich mit den Solisten getroffenen Engagements wieder aufgenommen werden. Erfreulicherweise scheint die musikalische Bürgerschaft Interesse an den Veranstaltungen zu nehmen. Das erste Sinfoniekonzert mit Max van de Sandt (Köln) als Solisten in Liszts Es dur-Klavierkonzert, in Klavierstücken von Brahms und mit Beethovens „Leonorenouvertüre" und Schuberts H moll-Sinfonie hatte großen Erfolg. Das erste Cäciliakonzert bringt Händels „Saul" in Chrysanders Bearbeitung.

New York. Frau Julia Culp ist am 19. November nach neuntägiger Reise (über Norwegen) in New York angekommen und hat bereits am gleichen Abend mit dem New Yorker Philharmonischen Orchester mit großem Erfolg konzertiert. Frau Culp, die deutsche Staatsangehörige ist, will sich eifrig bemühen, ihrerseits zur Verbreitung der Wahrheit über den dem Deutschen Reiche aufgezwungenen Krieg beizutragen. Sie hat sich zu diesem Zwecke auch mit umfangreichem Material zur Propaganda der deutschen Sache versehen.

Utrecht. Die bekannte holländische Geigerin Jeanne Vogelsang, deren Gatte, Prof. Dr. W. Vogelsang (Kunsthistoriker an der Universität Utrecht) ein Deutscher ist, hat sich für die Dauer des Krieges, um während der unruhigen Zeiten ihrer Familie nicht fern zu sein, aus der breiteren Öffentlichkeit zurückgezogen: so u. a. zehn Engagements in Deutschland im Oktober und November gelöst; allerdings ist sie in den letzten paar Wochen einige Male mit großem Erfolge in Holland aufgetreten. Ihre Haupttätigkeit besteht jedoch zurzeit darin, ihren vielen deutschen Freunden und Kollegen behilflich zu sein, sich mit ausländischen Freunden bezw. mit Kriegsgefangenen usw. zu verständigen. Zu diesem Zwecke hat sie in Utrecht ein „Internationales Korrespondenzbureau zur Herstellung der Verbindung mit ausländischen Freunden während Kriegszeiten" gegründet (sie schreibt und übersetzt: deutsch, englisch, französisch, holländisch und italienisch) und ist gerne bereit, auch Briefe von ihr persönlich unbekannten Kunstbrüdern oder -schwestern zu befördern. Sie arbeitet unentgeltlich; Vergütungen für Briefporto und dergleichen werden jedoch gerne angenommen und der jeweiligen kirchlichen Gemeinde des Einsenders, befindlich im Vaterlande des Friedenspalastes, übermittelt.

Wien. Im Alter von 76 Jahren ist in Wien Eduard Kremser, der bekannte Dirigent und Männerchorkomponist gestorben. Mehrere Jahrzehnte (seit 1869) leitete er mit großen Erfolgen den Wiener Männergesangverein, dessen Ehrenchormeister er bis zum Tode blieb. Von seinen Werken sind am bekanntesten die Sechs altniederländischen Volkslieder (F. E. C. Leuckarts Verlag in Leipzig), die in Kremsers ganz hervorragender und unübertrefflicher Bearbeitung für Männerchor, zwei Soli und Orchester seit vielen Jahren überall mit tiefstem Eindruck gesungen worden, ein Werk, das im Jahre 1914 außerordentlich zeitgemäß zu nennen wäre, wenn es nicht längst selber sich durch seine Eigenart den Ruf des Klassischen (in seiner Art Unvergänglichen, Mustergültigen) gesichert hätte. Die es aufführen, empfinden bei jeder Wiederholung stärker und tiefer seine urwüchsige Kraft und keusche Innigkeit. F. B.

— Der 17 jährige Komponist E. W. Korngold hat ein Musiklustspiel „Der Ring des Polykrates" geschrieben.

Verlagsnachrichten

Soeben erschien der vollständige Musikalien-Verlags-Katalog von F. E. C. Leuckart in Leipzig. Der 622 Seiten umfassende, stattliche Band ist sehr übersichtlich angeordnet und enthält einen alphabetischen sowie einen ausführlichen systematischen Teil, in dem sämtliche Gattungen der Musik vornehmer Richtung vertreten sind.

Bei der vor kurzem stattgefundenen Preisverteilung der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik, Leipzig wurde die Firma F. E. C. Leuckart mit dem „Ehrenpreis" ausgezeichnet.

Verantwortlicher Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 50

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 10. Dez. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Bismarck über den Krieg und über Frankreich

„Der Krieg ist doch eigentlich der natürliche Zustand der Menschheit." Am 1. November 1870, im Felde

*

„Ich bin der Überzeugung, daß auch siegreiche Kriege nur dann, wenn sie aufgezwungen sind, verantwortet werden können, und daß man der Vorsehung nicht so in die Karten sehen kann, um der geschichtlichen Entwicklung nach eigener Berechnung vorzugreifen."

Gedanken und Erinnerungen, Band II, 22. Kapitel

*

„Ich habe während meiner Amtsführung zu drei Kriegen geraten, aber mir auch jedesmal vorher klar gemacht, ob der Krieg, wenn er siegreich wäre, einen Kampfpreis bringen würde, wert der Opfer, die jeder Krieg fordert, und die heute so viel schwerer sind als in dem vorigen Jahrhundert."

Gedanken und Erinnerungen, Band II, 30. Kapitel

*

„Krieg bleibt immer Krieg — das Elend der vom Kriege ausgesogenen Länder, all der Jammer der Witwen und Waisen —, das ist alles so schrecklich, daß ich für meine Person nur im alleräußersten Notfalle zu diesem Mittel greife."

An einem parlamentarischen Abend, am 12. Juni 1869

*

„Das deutsche wie das französische Volk, beide die Segnungen christlicher Gesittung und steigenden Wohlstandes gleichmäßig genießend und begehrend, sind zu einem heilsameren Wettkampf berufen, als zu dem blutigen der Waffen."

Von Bismarck verfaßte Thronrede im Reichstage des Norddeutschen Bundes am 19. Juli 1870

*

„Seit dritthalb Jahrhunderten haben die Franzosen mehr als ein Dutzend Eroberungskriege gegen den Südwesten von Deutschland unternommen. 1814 und 1815 hat man in schonender Behandlung Frankreichs Bürgschaften gegen Wiederholung solcher Friedensstörungen gesucht. Diese Schonung half aber nichts und würde auch jetzt unfruchtbar und erfolglos sein. Die Gefahr liegt in der unheilbaren Anmaßung und Herrschsucht, die dem französischen Volkscharakter innewohnen ... Frankreich ist der alleinige Friedensstörer in Europa, und wird es bleiben, so lange es dies bleiben kann."

Am 23. August 1870, im Felde

*

„Wir haben mehr Offiziermaterial und Unteroffiziermaterial als irgendein anderes Land, und wir haben ein Offizierkorps, welches uns kein anderes Land der Welt nachmachen kann." Reichstagsrede vom 6. Februar 1888

*

„Unsere Erfolge kommen daher, daß unsere Soldaten physisch stärker als die Franzosen sind, daß sie besser marschieren, mehr Geduld und Pflichtgefühl haben, daß sie ungestüm draufgehen."

Am 19. September 1870, im Felde

*

„Ein General, der sich ohne Not aussetzt, muß Arrest bekommen." Am 29. November 1870, im Felde

*

„Mit meinem Willen kommt jeder Soldat in Arrest, der einen solchen Burschen (die Turkos) gefangen nimmt und abliefert. Das ist Raubzeug, das muß abgeschossen werden. Der Fuchs hat doch die Entschuldigung, daß es ihm so zur Natur ist, aber die — es ist die scheußlichste Unnatur. Sie haben unsere Soldaten auf die schändlichste Weise zu Tode gequält."

Am 27. November 1870, im Felde

*

„Und wenn ich ein Herzogtum hätte, ich würde es hingeben für den ersten Schuß, der gegen Paris fällt."

In Versailles 1870 zum General v. Blumenthal, als sich die Heeresleitung nicht zur Beschießung von Paris entschließen konnte.

*

„Man behauptet, es könne nicht gestattet sein, Paris mit seinen Sammlungen, Kunstbauten und Denkmälern zu beschießen, es sei das ein Verbrechen gegen die Zivilisation. Warum nicht gar? Paris ist eine Festung; daß man darin Kunstschätze aufgehäuft, prächtige Paläste errichtet und anderes Schöne geschaffen hat, verändert diesen Charakter nicht. Eine Festung ist ein Kriegsapparat, der ohne Rücksicht auf das, was sonst mit ihm verbunden ist, unschädlich gemacht werden muß. Wenn die Franzosen ihre Monumente, ihre Bücher- und Gemäldesammlungen durch den Krieg nicht gefährdet wissen

wollten, so durften sie diese nur nicht mit Fortifikationen umgeben. Übrigens haben sie sich keinen Augenblick besonnen, Rom (im Juni 1849) zu bombardieren, wo sich doch noch ganz andere Monumente, solche von unersetzlichem Werte, befanden."

Am 26. September 1870, im Felde

*

„Krieg ist Krieg. Wenn der Soldat friert, muß er sich wärmen, und wenn er sonst nichts weiter findet, muß er zu Mahagonimöbeln greifen. Man kann doch nicht verlangen, daß ein Soldat im Felde bei lebendigem Leibe erfriert, um den Franzosen sterbend sagen zu können: Hier sind Ihre Mahagonimöbel."

Bei der Frühstückstafel in Friedrichsruh am 22. Februar 1896, als von dem Vorwurf des Diebstahls, der von französischer Seite gegen die deutschen Soldaten im letzten Kriege erhoben wurde, die Rede war.

*

„Die armen verwundeten Soldaten (im Lazarett des Versailler Schlosses) bekamen nicht, was sie haben mußten, und dabei war es kalt in den Zimmern, weil nicht eingeheizt werden sollte, damit die Bilder an den Wänden nicht Schaden litten. Als ob das Leben eines einzigen von unseren Soldaten nicht mehr wert wäre als der ganze Bilderkram im Schlosse!"

Am 1. Dezember 1870, im Felde

*

„Ein Feind, den man nicht durch rücksichtsvolle Behandlung, nachdem er unterlegen ist, zum Freunde gewinnen kann, muß unschädlich gemacht werden, und zwar auf gründliche, dauernde Weise."

Am 22. August 1870, im Felde

*

„Die Franzosen haben jahrhundertelang Provinzen gehabt, die von deutsch redenden Bevölkerungen bewohnt wurden — Provinzen, die sie uns mit Gewalt geraubt haben. Jetzt halten auch wir an Territorien mit französisch redender Bevölkerung fest. Deutschland hat Frankreich niemals absichtlich oder unprovoziert angegriffen. Frankreich dagegen hat Deutschland an die zwanzig bis dreißig Male mit Waffengewalt überzogen."

In Friedrichsruh 1890 zu dem englischen Journalisten Beatty-Kingston

*

„Es ist doch besser, wenn wir auch noch Paris als Pfand haben. Wenn man was Ordentliches will, kann man das Pfand nicht groß genug nehmen."

Am 14. Oktober 1870, im Felde

*

„Die unheilbare und untilgbare Anmaßung desjenigen Teils des französischen Volkes, der für ganz Frankreich den Ton angibt — dieser Zug des französischen Nationalcharakters wird stets ein Trieb zu Angriffen auf friedliche Nachbarn sein . . . Wer in Europa Erleichterung der Militärlast, wer einen solchen Frieden will, der etwas der Art erlaubt, der muß seine Wünsche darauf richten, daß nicht auf moralischem, sondern auf realistischem Wege dem Kriegswagen der französischen Eroberungslust ein solider, haltbarer Damm entgegengestellt werde."

Am 28. August 1870, im Felde

*

„Mein Ideal (der Gestaltung Frankreichs nach beendetem Kriege) wäre eine Art Kolonie Deutschlands, ein neutraler Staat von 8 bis 10 Millionen, wo es keine Konskriptionen gibt, und dessen Steuern nach Deutschland fließen — soweit sie nicht im Innern gebraucht werden. Frankreich verlöre so die Gegenden, wo seine besten Soldaten herkommen, und würde unschädlich."

Am 23. August 1870, im Felde

*

„Die öffentliche Meinung ist nur zu sehr geneigt, daß bei Konflikten zwischen Staaten der Sieger sich mit dem Moralkodex in der Hand über den Besiegten zu Gericht setze und ihn für das, was er gegen ihn begangen, zur Strafe ziehe. Ein solches Verlangen ist aber völlig ungerechtfertigt . . . Die Politik hat die Bestrafung etwaiger Versündigungen von Fürsten und Völkern gegen das Moralgesetz der göttlichen Vorsehung, dem Lenker der Schlachten zu überlassen. Sie hat weder die Befugnis noch die Pflicht, das Richteramt zu üben, sie hat sich unter allen Umständen einzig und allein zu fragen: Was ist hierbei der Vorteil meines Landes und wie nehme ich diesen Vorteil am besten und fruchtbarsten wahr? . . . Die Politik hat nicht zu rächen, was geschehen ist, sondern zu sorgen, daß es nicht wieder geschehe."

Am 17. September 1870, im Felde



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Das Beethoven-Fieber, von dem Berlin befallen wurde, zeigte sich abermals in drei Trioabenden und bewies somit wieder jene Triplizität der Ereignisse, von der ich im vorigen Briefe scherzte. Zwei, der der Berliner Triovereinigung (Mayer-Mahr, Dessau und Grünfeld) und der des Trios von R. Kahn, Frl. Wietrowetz und L. Schrattenholz, waren bereits, und der dritte, der des sogen. Waldemar Meyer-Trios, wird gewesen sein, wenn die Leser die vorliegende Nummer unseres Blattes erhalten. Es wurde beide Male Op. 97 B dur und eine Nummer aus Op. 1 gespielt; dazwischen lag bei Kahn die Kreutzer-Sonate, während bei Mayer-Mahr fünf schottische Lieder in der Mitte standen. Emmi Leisner von der Königl. Oper sang sie. Daß das von der „holden Maid von Inverness" und „Drumossies Schlacht" darunter war und keinem chauvinistischen Widerspruche begegnete, spricht für den gesund gebliebenen Patriotismus der Konzertgeber wie des Publikums. Letzteres belohnte alle Leistungen mit wohlverdientem Beifalle. Hatte sich dieses neue Trio doch schon in voriger Saison der wärmsten Anerkennung zu erfreuen gehabt! Ein Mitglied der Königl. Oper, Cläre Dux, traf man auch als Mitwirkende in einem andern Konzerte, wo abermals ein Klaviertrio die Hauptnummer des Programmes war. Doch ausnahmsweise keines der all- und stetsgegenwärtig gewordenen von Beethoven, Schubert und Brahms, sondern das von Philipp Rüfer (Op. 34 B dur). Es schien aber durch die Ausführenden (Clara Treitschke, Rob. Zeiler, Ludw. Herckenrath) nicht genügend vorbereitet gewesen zu sein. Dennoch wirkte das Werk, das besonders im langsamen Satze, sonst die Achillesverse unserer gegenwärtigen Komponisten, einen starken Anziehungspunkt hat. Ausgeprägter Formensinn und wirkliche Erfindungskraft erfreuen ja stets in den Werken dieser älteren Meister, die zwar als Klassizisten, niemals aber als Stagnisten anzusehen sind, indem sie sich keinem Neuen, das irgendwie noch Musik an sich ausdrückt, verschließen. Ihre Werke nun vollends als „überwundenen Standpunkt" auszurufen, zeigt lediglich, wie unmusikalisch man jetzt in der Musik geworden ist und wie sehr es an der Zeit scheint, den nächsten Fortschritt etwas im Rückschritte zu

suchen. Das sichergestellte Sängerpersonal des Königl. Staatskunstinstitutes tritt gegenwärtig im Gegensatze zu früher auffällig im Konzertsaale hervor und macht durch seine Konkurrenz den spezifischen Konzert- und Oratoriensängern das Leben noch saurer, als es für sie ohnehin schon ist. „Suum cuique" heißt ja wohl die Devise des höchsten preußischen Ordens? Dagegen erschien eine andere Operngröße auf ihrem ureignen Gebiete, der Wagner-Sänger Heinrich Hensel. Wenn man von der vorangegangenen politischen Demonstration des Kaisermarsches (Schon wieder? Der Setzer) absieht, begann der berühmte Tenorist das von S. Meyrowitz dirigierte Konzert mit einem der Schmiedelieder aus „Siegfried" und Siegfrieds Todesszene aus „Götterdämmerung", wobei mit der Erzählung „Mime hieß ein mürrischer Zwerg" eingesetzt und mit der Trauermusik geschlossen wurde. Da dabei aber die Zwischenreden Hagens, Gunthers und der Mannen wegfallen mußten, blieb das für die Mehrzahl der Hörer eine problematische Geschichte. Dann sang Hensel noch Siegmunds Liebeslied und Lohengrins Gralserzählung. Man hatte dabei nicht nur an seinem echten und gebildeten Heldentenor seine Freude, sondern auch an der strengen Sachlichkeit seines Auftretens, die jedem Byzantinern nach der Loge hin, wo die Frau Kronprinzessin saß, fern war. Jedenfalls gehörte sein Erscheinen zu den bemerkenswertesten Ereignissen der Saison. Eine andere Bühnengröße sang Lieder, erwies sich aber auf deren so ganz anderem Stilgebiete sicher und sattelfest: Fritz Feinhals. Diesmal stand er aber nicht in grauer Felduniform, sondern im gewohnten Frack auf dem Podium. Er wurde durch den Pianisten Wolfgang Ruoff unterstützt, der sich in Liszts Variationen über „Weinen, Klagen" auch als nennenswerter Solist zeigte. Des Sängers Programm zeichnete sich durch eine erfrischende Vielseitigkeit aus.

An spezifischen Konzertgesangsgrößen waren zunächst Lula Mysz-Gmeiner und Elena Gerhardt da. Erstere sang ausschließlich Schubert und Wolf, letztere Volkslieder und das, was kurzerhand mit in ihren Topf geworfen zu werden pflegt. Ich meine solche alte Weisen, die zwar dem echten schlichten Liedergenre angehören, aber nie eigentlich vom „Volke" gesungen wurden. Was dem keineswegs unbegrenzten Wesen der Sängerin lag, gelang gut; manches gelang aber auch weniger. Im meisten klang zu viel Kunst und zu wenig Natur durch. Seit Susanne Dessoir nicht mehr singt, wußte noch niemand in diesem Genre beides so restlos wieder zu vereinen. Immerhin hatte Frl. Gerhardt mit ihrer guten Idee und ihrem vielseitigen Programme einen verdienten Erfolg. Nachdem wäre noch Hertha Dehmlows rühmend zu gedenken. Ihr Liederabend ging insofern aus der gegenwärtigen Allerweltstretmühle heraus, als sie in drei Partien Wolf, Cornelius und Grieg sang. Daß schon Cornelius und Grieg als besondere Erfrischung genossen werden, mag beweisen, wie einseitig die Kost jetzt geworden ist. Leider wurde hier aber der Genuß durch heterogene Zwischengänge gestört, durch blut- und rachedürstige Kriegsrezitationen, wie denn auch ein ähnlicher, außerprogrammatischer Nachtisch serviert wurde, in Gestalt des nagelneuesten Kriegsliedes von Hans Hermann, der jetzt dieses Genre als Spezialität zu kultivieren scheint.

Auf sinfonischem Gebiete wäre zunächst das dritte Philharmonische Konzert (A. Nikisch) mit seiner vorlaufenden Matinée zu erwähnen. Es brachte zunächst eine viersätzige Serenade für zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner von Mozart, darauf das Doppelviolinkonzert von Bach und drittens Schuberts große C dur-Sinfonie. Sämtliche Solisten, Bläser wie Geiger, gehörten dem Philharmonischen Orchester an. Man kann wohl sagen, daß die Kunst der beiden Konzertmeister Thornberg und Persinger in dem Bachschen Werke besser zusammenpaßte wie neulich die von Vecsey und Hubay, leider aber auch, daß das übrige ebenso verkehrt und stillos erschien wie damals. Obwohl die Cembalostimme unbesetzt geblieben war und in dem Massenaufgebot von Streichern auch wohl schwerlich zur Wirkung gekommen wäre, hatte man die fehlenden Harmonien doch nicht anderweitig ersetzt, was einst der Geiger Ysaye nicht unpraktisch durch ein Harmonium zu tun versuchte. Die große Besetzung aber zerstörte die Feinheit der kontrapunktischen Linie und ergab in all dem Geschwirre, Gebrause und Gerumpel eine Klangwirkung, die nichts weniger als musikalisch-schön war. An falscher, aber in der ganzen Welt landläufiger Orchesterbesetzung krankte auch die Aufführung des Klavierkonzertes in A dur von Mozart (jenes mit der Fis moll-Romanze), die im neunten, von F. Busoni dirigierten Sonntagskonzerte des Blüthnerorchesters zu hören war und den vortrefflichen Egon Petri als Solisten zeigte. Bekanntlich findet sich in solchen Werken, soweit sie der hochklassischen Periode angehören, immer der Gegensatz tutti und solo, der meist fälschlich auf den von Orchester und Prinzipalstimme bezogen wird. Er sagt aber vielmehr, daß dort alle Streicher zu spielen haben, hier hingegen zur Begleitung der Solostimme nur das einfach besetzte Streichquintett zu verwenden ist. Zudem leiden Mozarts Klavierkonzerte durch den modernen Flügel, dessen massiger Ton ihre feinen Linien verwischt. Zum mindesten müßten da die schnellen Tempi entsprechend moderiert werden. Endlich ist wieder und wieder auf die Notwendigkeit zu verweisen, die Skizzen, als welche uns diese Tonwerke mehr oder minder überliefert sind, nachschaffend auszuarbeiten. Carl Reineckes Schrift zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte wird aber von denen, die sie zunächst angeht, immer noch genau so ignoriert wie seine Kadenzen, die doch das Stilvollste darstellen, was hier nach Mozart geschaffen wurde. Nun ist ja das in Rede befindliche Konzert eines von den wenigen, deren Fassung allenfalls für bare Münze genommen werden kann, aber dieser Umstand macht die neue Mahnpredigt nicht überflüssig, zumal auch die weitwirkende Mozart-Gemeinde, die das Verständnis und die stilgerechte Vorführung von ihres Meisters Werken mit unter ihren Vereinszielen hat, in dieser Beziehung noch nichts Bemerkenswertes zuwege brachte. Außer Mozart waren am genannten Abend, der gewohnheitsmäßig zu lang geriet, an älterer Musik noch die Ouvertüren zu Beethovens Leonore II und Webers Freischütz zu hören. Letztere erschien dadurch, daß sich Busoni bei ihrer Wiedergabe von jedem Konzert- und Theaterschlendrian emanzipierte, verjüngt, neu und großzügig; erstere erfreute aber durch das ausnahmsweise richtig geblasene Trompetensignal. Dieses hört man nämlich bei unsern Philharmonikern, die jene „Leonore Nr. 2" öfter spielen, insofern stets falsch, als der Bläser in der Mitte ein mächtiges Accelerando und dann zwischen dem hohen C und dem tiefen G eine ebenso gewaltige Luftpause macht. Nun aber wurde die Stelle endlich mal wieder schlicht und schlank geblasen, wie es allein richtig und — beethovensch ist. Daß Busoni sie das zweitemal „näher" klingen ließ, berührt eine alte Streitfrage, die ich nicht neu auftischen will. Im übrigen war das Orchester nicht recht auf dem Posten; es hatte bereits nachmittags ein Konzert großen Stiles hinter sich und mochte ermüdet sein. So gab's z. B. außer beim Freischütz auch in Liszts Mazeppa gröberes Malheur, während die Première des Abends gut geriet. Sie bestand in der dreiteiligen sinfonischen Dichtung „Von der Wiege bis zum Grabe", die Liszt im Alter nach einer Zeichnung Michael Zichys komponierte. „Die Wiege — Kampf ums Dasein — Zum Grabe, der Wiege des zukünftigen Lebens" sind die Leitgedanken dieses keineswegs hinreißenden Werkes. Daß Busoni es herausbrachte, verdient immerhin Dank und doppelt in der Langweiligkeit dieser Saison. Von sich selber ließ er außer jener Indianischen Fantasie für Klavier und Orchester, deren ich schon in Nr. 13 unseres Blattes gedachte und deren Prinzipalstimme diesmal von Egon Petri ausgeführt wurde, noch die Geharnischte Suite Op. 34 a spielen, Sie besteht aus einem wilden „Kriegstanz", einem dunklen Bilde „Grabdenkmal" und einem zwiespältigen „Ansturm", alles dreies Stücke von unzweifelhafter künstlerischer Inspiration und Ausdrucksfähigkeit. Mich aber in ihrem musikalischen Neulande heimisch zu machen, mute man mir nicht zu. Rückwärts heißt meine Parole.

Rundschau

Konzerte

Berlin Das bereits an anderer Stelle erwähnte Beethoven-Konzert von Robert Kahn, Gabriele Wietrowetz und Leo Schrattenholz enthielt in den Opuszahlen 1, 47 und 97 wichtige Marksteine im kammermusikalischen Schaffen des Meisters. In der ausgezeichneten Wiedergabe durfte man sich ihrer Herrlichkeit wunschlos erfreuen. Besonders ist der edlen Großzügigkeit, mit der Robert Kahn und Gabriele Wietrowetz die Kreutzer-Sonate zu Gehör brachten, zu gedenken.

Martha Oppermanns satter Alt feierte in Gesängen ernsten Charakters von Schubert, Cornelius, Kaun, Wagner und Brahms Erfolge. Sie tut wohl daran, das leichte Genre zu meiden, denn für Wolfs „Junge Leute" fehlt die Beweglichkeit des Organs und des Ausdrucks. Im mitwirkenden Österreichischen Trio ist der Pianist Paul Schramm der Überragende. Seine Suite für Violine und Klavier, die ihre Uraufführung erlebte, durchläuft den Zeitgeschmack vom Klassizismus bis zur Moderne, zeigt aber bei dieser Sprunghaftigkeit den Einschlag eigener Persönlichkeit.

Der Madrigalchor des Königl. Akademischen Institutes für Kirchenmusik trat unter Leitung Prof. Thiels abermals in die Öffentlichkeit. Die vortrefflichen Darbietungen alter und neuer Vokalkomponisten (unter diesen Kretzschmar, Koch, G. Schumann, Thiel) wurden durch eine fünfsätzige Bläsersuite von Schein unterbrochen, die die Bläservereinigung der Königl. Hochschule unter C. Höhne als sehr tüchtig zeigte.

K. Schurzmann

Leipzig Der junge rumänische Klavierspieler Theophil Demetriescu hat sich, wie sein Klavierabend im Kaufhaus kundtat, kaum wesentlich in seinen Leistungen geändert. Höchstens schien gegen sein früheres Auftreten in Leipzig seine Technik um ein beträchtliches Stück vorwärts gekommen zu sein, wenn man sie auch heute noch nicht gerade mit Beiwörtern wie „glänzend" oder „unfehlbar" auszeichnen kann. Aber sein gesunder musikalischer Sinn und seine unaufdringliche Gestaltungskraft, die freilich Beethovens angeblicher Forderung, die Musik müsse dem Manne Feuer aus dem Geist schlagen, nicht gerade gerecht wird, nehmen ebensosehr für den Spieler ein wie sein sympathisches Auftreten. Demetriescu war in diesem Jahr der erste, der mit einer hübschen Ballettszene von Busoni unter einer Nummer einige impressionistische Arbeiten von Rob. Müller-Hartmann (3 Skizzen aus Op. 6) und E. R. Blanchet (3 Klavierstücke aus Op. 18 „Caïques", „Eïoub" und „Au jardin du vieux sérail") vorlegte. Trotz der Versicherung auf dem Programm, daß Blanchet aus Lausanne stammt und daß die drei Stücke Reminiszenzen aus der Zeit seien, die der Komponist in der Türkei verbracht hat (Caïques = Kähne, Eïoub = Kirchhof in Konstantinopel), konnte ich diesen Sachen nur wenig Geschmack abgewinnen, zumal da sie ganz verschwommen und mißverständlich gezeichnet sind.

Zu wohltätigem Zweck (Weihnachtssendungen für unsere Krieger) hatten sich die Sopranistin Johanna Boehme, die Pianistin Martha Beierlein und die Rezitatorin Else Vogel zusammengefunden. Soll sich die Kritik durch den Programmvermerk wohltätiger Absicht die Hände binden lassen? Dann dürfte sie in vielen Fällen überhaupt nichts schreiben. So sei denn der Sopranistin, die in Liedern von P. Merkel, A. Becker, P. Pfitzner, Edm. Kretschmer und Volksliedern wenigstens im Pianokopfton einen gewissen Reiz zeigte, empfohlen, ihre Stimme noch ferner gewissenhaft auf richtigen Sitz hin zu schulen; die Sprecherin sei für ihren verständnisvollen, wenn auch vom Herkömmlichen wenig abweichenden Vortrag von zeitgemäßen Dichtungen (darunter Cursch-Bührens leider zu sehr im Potpourriton angelegte „Fahnentreue" in pianistischer Bearbeitung und Ausführung von Max Ludwig) bedankt, und der Pianistin, die für Else Gipser in letzter Stunde eingesprungen war, sei für ihre musikalisch-natürliche und technisch wohlbestellte, wenn auch in Liszts Rigoletto-Paraphrase noch nicht genug männlich-kräftige und glanzvolle Ausdeutung Anerkennung gezollt.

Unter dem Leitsatz „In memoriam — Zum ehrenden Gedächtnis unserer Gefallenen" veranstaltete der Universitätskirchenchor sein erstes Konzert. Aus dem reich bedachten Programm seien als hauptsächlichste Werke hervorgehoben: Die Trauermusik aus Händels „Samson", „Toteninsel", ein romantisches Stück für Orgel (M. Fest) von Fr. Lubrich d. J., das glücklicherweise einmal festere Umrisse als sonst bei diesem jüngeren Tonsetzer aufweist, J. S. Bachs Arie für Sopran (Frl. G. Hügel) und Violine (E. Wollgandt) „Was Gott tut, das ist wohlgetan", die prächtigen Lisztschen Seligpreisungen für siebenstimmigen Chor und Baritonsolo (sehr verständig und tonschön von Friedbert Sammler vermittelt), das Largo aus Bachs Doppelkonzert in D moll für 2 Violinen, dessen sich mit schöner Beseelung und künstlerischer Wahlverwandtschaft Edgar Wollgandt und Käte Häbler angenommen hatten, Rheinbergers sechsstimmiger Chor „Bleib bei uns" und M. Regers Choralkantate „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen", eine langgesponnene kontrapunktische Arbeit, der man viel Schweiß und wenig künstlerische Kultur anmerkt. Der Chor sang trotz sichtlicher Dezimierung der männlichen Mitglieder unter Prof. H. Hofmanns Leitung sicher, wohlklingend und frisch, und das auch in Stücken von Händel und Mozart mitwirkende Studentenstreichorchester, das durch eine Anzahl bewährter Kräfte verstärkt worden war, tat mehr, als man von ihm erwarten konnte.

Unter dem Leitsatz „Jungdeutschland, sei deiner Väter wert!" fand in der Alberthalle ein zweiter Vaterländischer Abend für die weitere Ausstattung eines Lazarettzuges statt. Der Stab der Mitwirkenden bestand aus altbekannten Leipziger Kräften: Kammersängerin Cäcilie Rüsche-Endorf, die, bevor ich anwesend sein konnte, Gesänge von W. v. Moellendorf, G. Henschel und E. Kretschmer dargeboten hatte, Kammersänger Emil Pinks, der außer Brahmsens „Treue Liebe dauert lange" sein eigenes, hier schon mehrfach gewürdigtes „Sturmlied" und sein neues, diesem wahlverwandtes „Kriegsgebet 1914" mit ansehnlichem Erfolg vermittelte, der blinde Fritz Bunge, der die Zuhörerschaft mit einigen Violinvorträgen erfreute, ferner der Leipziger Männerchor, der sich, wie unsere Truppen im Felde, auch in feindessicherm Gebiet seit Monaten als „jederzeit kampfbereit" bewährte und diesmal mit guter „Fernwirkung" hinter der Orgel des Rundraums ein paar Silchersche Volksweisen beisteuerte. In die Klavierbegleitungen teilten sich Fräulein Elisabeth Philipp und Herr Heinrich Malz, der zugleich als Komponist einer im alten Stil geschriebenen Aria für Violine freundlichen Eindruck erweckte, und als Sprecher und Redner wirkten Max Steinberg (Vortrag von Dichtungen) und Pfarrer R. Mühlhausen, der — zugleich Dichter des neuen Sanges von Pinks — seine Ansprache über die rechte Lebensführung der Jugend hielt.

Die vierte musikalische Unterhaltung im Hause von Frau Tilla Schmidt-Ziegler bot Gelegenheit, den Bariton des Herrn Reinhold Gerhardt, des Bruders von Elena Gerhardt, in Gesängen von Fr. Schubert und R. Schumann genauer kennen zu lernen. Seine Tiefe und besonders die Mittellage weisen schon jetzt ergiebigen Wohllaut auf, wogegen die Höhe noch etwas gepreßt klingt. Vortrag und Stimme bewähren sich, was als ein gutes Anzeichen hingenommen werden darf, vorläufig am besten im breiten Belcanto. Von Instrumentalwerken rundeten das Programm J. S. Bachs F dur-Sonate für Flöte und Pianoforte, von den Herren Maximilian Schwedler und Prof. Stephan Krehl sorgfältig und stilvoll vermittelt, und des letztern charakteristische vierhändige „Bilder aus dem Osten", wobei der Tondichter in der musikalischen Dame des Hauses, die auch die Liederbegleitungen gewandt besorgte, eine geschickte Klavierteilhaberin gefunden hatte.

Gleichfalls zu wohltätigem Zweck veranstaltete Elise Kleinod (Klavier und Gesang) ein Konzert. Bei aller Freude, die ich über die gegenwärtigen Bestrebungen, alle Fremdwörter

auszumerzen, empfinde — Ausdrücke wie Konzertetude und Fantasie-Impromptu, wenn sie einmal von den Komponisten selbst für ihre Werke gebraucht worden sind, mit „Konzert-Übung“ und „Fantasie aus dem Stegreif“ verdeutschen zu wollen, geht zu weit; denn ganz abgesehen davon, daß mit der Übersetzung lediglich der einen Hälfte die Sache verschlimmbösert wird, ist sie in beiden Fällen sogar falsch und irreführend und bekommt im ersten geradezu eine Bedeutung, die ein Schalk in recht unwillkommener Weise ausnutzen könnte. Zur Mitwirkung herangezogen hatte Frau Kleinod die hiesige Sprecherin (= Rezitatorin) Hedda Wardegg, die ihre Zuhörerschaft mit einer Anzahl zeitgemäßer Dichtungen erfreute, und den ebenfalls einheimischen bekannten ausgezeichneten Harfenspieler Joh. Snoer, der eine Fantasie über Schubertsche Themen von H. Fernček und Träume und Karfreitagszauber von Wagner auf dem Konzertzettel hatte. Was ich davon hören konnte, spielte er ganz prächtig — aber wann endlich wird nicht nur Wagner, sondern auch unsere ganze Klassikerschaft gegen die Verarbeitung und Übertragung auf Instrumente, die dem Charakter der Urschrift ganz und gar nicht entsprechen, gesetzlich geschützt?

Der geschätzte Leipziger Pianist Télémaque Lambrino trat auch heuer mit einem Klavierabend an die Öffentlichkeit. Beethovens Sonaten Op. 109 (E dur) und 110 (As dur), Schumanns Fis moll-Sonate Op. 11 und ein paar Brahmsiana hatte er sich aufs Programm gesetzt. Über dessen Ausführung sind bei den bekannten schönen Tugenden Lambrinos eigentlich nur „Olle Kamellen“ mitzuteilen. Tiefe musikalische Einfühlung und geistige Beherrschung der Werke zeichnen sein Spiel ebenso sehr aus wie eine Technik von einem Stand, wie der Spieler ihrer zur Verwirklichung seiner Absichten nicht besser bedarf. Dabei überhört man es gern, wenn ihm einmal ein Lauf nicht unbedingt sauber gelingt, ja auch, wenn das Pedal — was im mäßig besetzten Saal allzuleicht auffällt — einmal nicht ganz kunstgerecht gebraucht wird. Aber danken wir es Lambrino, daß er kein Klavierartist geworden, sondern seine Technik ausschließlich in den Dienst seiner hohen musikalischen Anlage stellt. Um in dieser Beziehung nur eine besonders helle Seite anzuführen: wie fein gelingt es seiner musikalisch-technischen Sorgsamkeit, die Mittelstimmen aus dem Geäst der Begleitungsstimmen bloßzulegen! Dr. Max Unger

In der üblichen Radiusfeier des Kgl. Konservatoriums, die Herr Otto Keller aus Erfurt weihevoll mit dem sauberen Vortrage des Bachschen Choralvorspiels zu „Ein' feste Burg“ eröffnete, sprach diesmal das Schülerorchester ein gewichtiges Wort. Unter Prof. Sitts ausgezeichneter Führung hörte man besonders die Alceste-Ouvertüre und die zu Don Juan in einer so überraschend exakten, schwungvollen und dabei immer klaren, in Streichern wie Bläsern tonschönen Ausführung, daß man glaubte, ein wohlgeübtes Orchester von gereiften Musikern vor sich zu haben. Die Pflege des Orchesterspiels ist bekanntlich ein sehr wichtiger Faktor im Unterrichtsbetrieb einer Hochschule für Musik, und es ist nur zu begrüßen, wenn ihm auf unserem Konservatorium besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Wenn zudem noch die Auswahl der gespielten Stücke — auch die selten zu hörende F dur-Sinfonie von Ph. Emanuel Bach und Haydn: Thema und Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser“, wie das reizende Rokoko-Menuett für Streichorchester von H. Sitt bearbeitet, sind eine gute Kost für Musikstudierende — eine sorgsame, alles Minderwertige ausschließende ist und die Leitung in so geschickten und bewährten Händen liegt, wie es bei uns der Fall, so ist Gewähr gegeben für eine praktische Heranbildung tüchtiger Orchesterspieler. Den ersten Satz aus Beethovens G dur-Klavierkonzert trug Herr Hans Beltz aus Schwerin mit gutem Gelingen, insbesondere mit Sauberkeit und Sicherheit in technischen Dingen vor. Lieder von Beethoven, Mozart, Schubert und Schumann waren Frl. Frieda Schubert aus Hamburg als Aufgabe zugefallen. Begabt mit einer angenehm klingenden, gut geschulten tieferen Stimme löste sie diese Aufgabe unter tüchtiger Assistenz des Herrn Joh. Clemens aus Löbau (am Flügel) im ganzen recht zufriedenstellend; dann und wann hörte man freilich, daß die Dame etwas indisponiert war.

Unsere junge Leipziger Madrigal-Vereinigung hat sich unter Herrn Dr. Max Ungers tüchtiger und kundiger Leitung überaus frisch entwickelt. Inmitten der zahllosen Männerchorkonzerte, die in jetziger Zeit veranstaltet werden, mutete das Auftreten der genannten Vereinigung in der Matthäikirche fast wie etwas Besonderes an, und doch ist es eigentlich die urgesunde Musikgattung, die hier gepflegt wird. Das Programm führte den Hörer vom alten Palestrina bis in die neueste Zeit. War die Begegnung mit den alten Meistern Vecchi, Graun, Schütz, Gallus, Kuhnau, Nägeli, Bach nichts Überraschendes, so konnte man sich freuen, daß bei der notwendigen Bevorzugung der Alten die Neuen und Neuesten nicht vergessen worden waren. Des Zwickauer Orgelmeisters Paul Gerhardts reizvolles „Lob Gottes“ („Vöglein im kalten Winter“), das hier schon wiederholt gesungen worden ist, ebenso „Alta trinità beata“ (aus dem 15. Jahrhundert) und Nägelis liebliches „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ möchten wir als besonders gute Darbietungen hervorheben. Nach wie vor erfreut der stimmliche Bestand dieser ernst strebenden Vereinigung, die in Frl. Anna Führer eine vorzügliche sichere Führerin hat, durch frischen und metallischen Klang. Herr K. Tränkner und Frl. Clara Wendt ließen sich an diesem Abend mit Einzelgesängen vernehmen, die sie wirksam zu gestalten wußten, während man dem wohllautenden Sopran von Frau Himmler-Weiss und dem kräftigen Alt von Frl. Schultz-Birch öfter in Konzerten begegnet. Die Damen H. Milzer, E. Merklein, die Herren Taut, Dr. Voigt vervollständigen als schätzenswerte Kräfte die Vereinigung. M.

Die Gewandhauskonzerte unter Prof. Artur Nikischs genialer Führung bringen in diesem Winter ausschließlich Werke deutscher und österreichischer Tonsetzer. Was in anderen Ländern (auch Italien nicht ausgenommen) eine beschränkte, unfruchtbare und undankbare Einseitigkeit wäre, hier ist es mal ein Vorzug, eine Selbstbesinnung, eine Einsicht in den besonderen Wert des musikalischen Nationaleigentums. Das ist auch den gebildeten Ausländern klar, daß die Deutschen auf diesem Gebiete auf Jahrzehnte ohne Zufuhr vom Auslande reichlich und gut zu zehren haben. Der Umfang und die Allseitigkeit dieses Nationalreichtums brauchen nicht gekennzeichnet zu werden. Alle, auch die Gegner, an ihrer Spitze der Franzose Saint-Saëns, haben von ihm gekostet und sich durch ihn bereichert. Aber gerade einige seiner tiefsten Quellen treten in den Gewandhauskonzerten dieses Jahres stark zurück. Jetzt — in der Zeit der Läuterung und Besinnung — müßten außer Beethoven und Brahms: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schubert und Schumann ganz besonders gepflegt werden. Vielleicht geschieht das noch. Einstweilen ist die Berücksichtigung großer bedeutender Werke von Brahms (im siebenten Konzert die F dur-Sinfonie) und Bruckner (im achten die zweite Sinfonie) anzuerkennen, deren Ausführung unter Nikisch die allerhöchsten Ansprüche befriedigte. Danach aber füllten beide Programme Instrumentalwerke von Wagner (das Parsifal-Vorspiel im Konzert!), Strauß und Pfitzner, Lieder von Wolf und Beethoven (Frl. Gerhardt), lauter Sachen, gegen die sich in gewöhnlichen Zeiten kaum etwas sagen läßt, die aber nun gerade jetzt, wo wir auf Selbstbesinnung und tieferes Eindringen in den Geist der deutschen Kunst verschworen sein müssen, nur als Füllsel erscheinen. Im siebenten Konzert geschah das Wunder: Brahms, der Herbe und Dunkle, von aller „Aktualität“ weltenweit entfernte, reine Musiker, noch vor 20 Jahren meist Unverständliche, wurde von den Zuhörern, die in einen Beifallssturm ausbrachen, als der zeitgemäßeste Tonsetzer erkannt. Seine F dur-Sinfonie zeichnet das gewaltigste Ringen um höchste Güter in einer so durchgeistigten Form und künstlerisch vielseitigen Gestaltung, mit so unwiderstehlichem Drange nach Wahrheit und Freiheit, daß ihre volle Bedeutung heute, da wir eine große Zeit durchleben, jedem klar werden muß. Die Wirkung war über alle Maßen klärend, aufrüttelnd, in tiefster Seele ergreifend. F. B.

Am 26. November fand in der Alberthalle ein Konzert statt, das die große Halle bis auf den letzten Platz füllte. Die Betitelung „Hindenburg-Abend" mag wohl die vielen Zuhörer herangezogen haben, um von dem Tageshelden etwas mehr, als man immer in Zeitungen liest, zu erfahren. Herr Lehrer Böer aus Magdeburg hielt einen Vortrag über Hindenburgs Leben und Persönlichkeit. Er sprach einfach und sehr gut, vor allem sehr deutlich. Das Konzert wurde durch drei, von unserem vortrefflichen Winderstein-Orchester gespielte Orchesterstücke eingeleitet. Herr Kammersänger Alfred Kase fand mit drei Liedern so viel Beifall, daß er das letzte, schlicht herzliche „Die ganze Kompanie" von Gustav Schreck wiederholen mußte. Unter Herrn M. Fests Leitung sang der Oberrealschulchor 4 Lieder mit gutem Vortrag und vorzüglicher Aussprache. Das Orchester spielte unter Prof. Windersteins Leitung noch vier Sachen, von denen besonders der Türkische Marsch von Beethoven sehr fein ausgearbeitet war und wiederholt werden mußte. —n—

Straßburg Schwere Zeiten macht jetzt unser hiesiges Musikleben durch; der Krieg hat seit Monaten alles lahmgelegt, was mit der Kunst zusammenhängt, die Oper in unserem Stadttheater hat (ebenso wie das Schauspiel) Zwangsferien, denn nicht bloß ein Teil des Bühnenpersonals steht unter der Fahne, auch ein Teil des städtischen Orchesters hat den Musikdienst mit dem Heeresdienst vertauschen müssen, und schon seit Kriegsausbruch bis auf die letzten Tage sind alle Stätten, die bisher der Musik geweiht waren, verwaist. Erst neuerdings haben einige den Zwecken des Roten Kreuzes und sonstiger „Kriegswohltätigkeit" zugute kommende Veranstaltungen wieder einmal der Musik zu ihrem Recht verholfen. Den Anfang machte ein Kirchenkonzert, vom Kaiserl. Musikdirektor E. Rupp in der evangelischen Garnisonkirche veranstaltet, in dem der Konzertgeber ein Cmoll-Präludium von Pachelbel spielte und zwei selten zu hörenden Orgelmeistern alter Zeit einen Platz im Programm Aufnahme gewährte: J. N. Hanff (1630—1706) mit dessen herbem, tiefe Bekümmernis kundgebenden Choralvorspiel „Ach Gott im Himmel sieh darein" und J. G. Walther, jenem Meister, der von seinen Zeitgenossen als ein zweiter Pachelbel bezeichnet wurde, von dem Herr Rupp das trostvolle Choralvorspiel „Warum betrübst du dich" spielte. Bachs Choralbearbeitung zu „Ein feste Burg ist unser Gott" gelangte dann noch zu ergreifendem Ausdruck. Fritz Bischoff, der stimmgewaltige Heldentenor unserer Oper, sang dazwischen mit schmelzendem Ton und süßem Wohllaut das bekannte Arioso „Sei getreu bis in den Tod" aus Mendelssohns „Paulus" und Hillers „Gebet" sowie das „Vater unser" von Karl Krebs. Frau Opernsängerin Anna Büchel, deren heller, freundlicher Sopran im weiten Kirchenraume prachtvoll zur Geltung kam, entzückte mit geistlichen Gesängen: „Bist du bei mir" von Bach, „Gott deine Güte" von Beethoven und „Sein Auge wacht", deren Musik unter der Bezeichnung „Largo von Händel" populär ist.

In der katholischen Garnisonkirche gab Herr Organist Ringeissen ein dem Roten Kreuz gewidmetes Konzert, in dem es ebenfalls Schönes und Gutes zu hören gab. In die Orgelvorträge teilten sich mit bestem Gelingen die Herren Ringeissen und Professor Erb, ersterer als Begleiter der solistischen Darbietungen und als Interpret der Rheinbergerschen Orgelsonate Op. 132 und des Bachschen Choralvorspiels: „Wir glauben all an einen Gott", und Herr Erb als virtuoser Spieler in Mendelssohns feierlichem Cmoll-Präludium. Konzertmeister Prins gewährte danach ein melodiöses Adagio von Haeg für Violine und Orgel und zwei außerordentlich angenehm zu empfindende Kompositionen von Erb („Arietta" und Gebet: „Gib uns unser täglich Brot"), in denen der Klang der Orgel sich glücklich mit dem Violinton vermählte. Eine interessante Zusammenstellung von Orgel, Harfe und Cello bildete das Vorspiel zu „Kunihild" von Cyrill Kistler. Einen würdigen Ausklang des Konzertes schuf Ringeissens eindrucksvolle, sauber gearbeitete Komposition „Ave Maria" für Frauenchor, Orgel und Orchester.

Ein anderes der Kriegswohltätigkeit gewidmetes Saalkonzert hatte trotz hoher Eintrittspreise so starken Zulauf — ein Beweis, wie sehr unser direkt musikhungriges Publikum das bisherige Fehlen derartiger Veranstaltungen vermißt hat —, daß es sofort mit dem gleichen Erfolge wiederholt werden mußte. Den Hauptanziehungspunkt bildete die Mitwirkung der Kammersängerin Frau Lauer-Kottlar aus Karlsruhe, die mit ihrer Prachtstimme — einst war sie die Zierde unserer Oper — 3 Lieder von Alfred Lorentz sang. Die schon an sich zeitgemäßen Poeme „Trost", das Körnersche „Gebet vor der Schlacht" (wohl besser für eine Männerstimme sich eignend) und „1914" erwiesen sich als wertvolle, durch melodischen und harmonischen Gehalt sich auszeichnende, allerdings vollendete Gesangskunst erheischende Tonschöpfungen. Eine als „Anstandsnummer" zum Konzertanfang gewählte etwas frostige Arie aus der Bach-Kantate „Ein' feste Burg" erwies sich als nicht sehr glücklicher Griff. Frl. Rose Sebald vom Nürnberger Stadttheater hatte mit Liedern von Schubert, R. Strauß und Hugo Wolf dank ihrer schönen und großen Altstimme und guten Vortrags bemerkenswerten Erfolg, Fritz Bischoff ebenso mit Schuberts „Nachtwache" und einer Komposition Karl Frodls: „Österreichisches Reiterlied", einer jetzt vielgenannten Dichtung jüngster Entstehung. Gedicht und Komposition verdienen weiteste Verbreitung! Im Wiederholungskonzert trat an Stelle von Frau Lauer-Kottlar Frau Anna Büchel, die sich mit der Agathen-Cavatine aus dem Freischütz und Liedern von Jensen und Schumann vielen Beifall ersang. Konzertmeister Prins, unser trefflicher Sekundgeiger des städtischen Streichquartetts, zeichnete sich durch die gediegene Wiedergabe einer gefälligen „Canzonetta" von d'Ambrosio sowie zweier ganz reizender Alt-Wiener Walzer von Fritz Kreisler aus.

Noch einer besondere Beachtung verdienenden Veranstaltung sei hier gedacht, die allsonntäglich im Saale der Aubetta unter der Bezeichnung „Soldatenunterhaltungen" unter der Protektion der Stadtverwaltung und unter der Leitung eines Komitees, dem Intendant Otto als künstlerischer Berater und Opernkapellmeister Büchel als musikalischer Leiter angehören, eintrittsfrei stattfinden, und die den Zweck verfolgen, den ausgangsfähigen Verwundeten der Kriegslazarette und Soldaten aller Grade Gelegenheit zu geben, ihrer Schmerzen und sonstigen Kriegsbeschwernisse für kurze Zeit zu vergessen. Das städtische Orchester und die hier anwesenden Mitglieder unserer Oper und des Schauspiels wetteifern hierbei, durch Instrumental-, Gesangs- und Deklamationsvorträge edelster Art ihre militärische Zuhörerschaft zu erfreuen und seelisch zu erheben. Am Totensonntag wurde ebenfalls für verwundete und nichtverwundete erholungsbedürftige Soldaten — natürlich wieder für diese kostenlos — Brahms „Deutsches Requiem" in der Wilhelmerkirche und tags darauf nochmals für das große Publikum gegen Eintrittsgeld zu wohltätigem Zweck aufgeführt, beide Male von Professor Ernst Münch und seinem Chor mit vorzüglichem Gelingen dargebracht, ein Labsal für das nach seelischer Erhebung dürstende kunstverlangende Gemüt.

Stanisl. Schlesinger

Noten am Rande

Die „Musikalischen Volksbibliotheken" in Kriegsläuften. Von verschiedenen Seiten ergingen an den Unterzeichneten Anfragen, wie es in den jetzigen Zeiten mit der Arbeit für die „Musikalischen Volksbibliotheken" stünde, und wie sich die Freunde und Förderer dieser Einrichtungen unter den gegenwärtigen Verhältnissen am wirksamsten betätigen könnten. Vor allem ist zu berichten, daß in sämtlichen bisher eröffneten Bibliotheken der Betrieb ohne sonderliche Störungen weitergeht (mit alleiniger Ausnahme der Kasseler, die zwecks erforderlich gewordener Reorganisierung schon vor Ausbruch des Krieges einstweilen geschlossen wurde). Die Besuchsziffer ist durchschnittlich nur um ein ganz Geringes gesunken, der regelmäßige Zufluß von Noten- und Bücherspenden hat an einzelnen Stellen eher zugenommen. Auch laufen nicht unansehnliche Geldbeiträge nach wie vor ein. Somit sprechen

alle Anzeichen dafür, daß in einer friedlichen Zukunft mit einer beträchtlichen weiteren Ausbreitung der Institute zu rechnen sein wird, zumal in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Neugründungen während der Kriegsdauer vorzunehmen, läßt sich im allgemeinen nicht befürworten, es sei denn, daß die nötigsten Betriebsmittel auf ein bis zwei Jahre sichergestellt wären. Hingegen werden auch unter den heutigen Umständen überall Kräfte zur Hand sein, die die bereits eingeleiteten vorbereitenden Arbeiten, in erster Linie das Sammeln und Sichten von geeigneten Musikalien, Büchern und Schriften über Musik, ständig fortsetzen bezw. mit solcher Tätigkeit einen Anfang machen. Die allgemeine wirtschaftliche Lage und anderes bringen mancherlei Besitzverschiebungen, Wohnortswechsel, Veränderungen im Haushalt mit sich. Da werden, zumal bei den stark eingeschränkten Verkaufsmöglichkeiten, leicht kleinere und größere Notenbestände, die früher oder später im Dienste jener gemeinnützigen Bibliotheksunternehmungen nutzbar zu machen wären, weggeworfen, verschleudert. Auf dies und ähnliches gilt es ein Auge zu haben! Allerorten dürfte ein Tonkünstler-, ein musikpädagogischer Verein sich bereit zeigen, die Aufbewahrung des Aufzusammelnden provisorisch zu übernehmen. Und jeder Musiker, jeder Musikfreund möge bei sich zu Hause eine kleine „Sammelecke für die Musikalischen Volksbibliotheken" einrichten! So wird auch hier in stiller Vorbereitung aus viel Wenig ein Viel werden! — Bezügliche Anfragen, Mitteilungen usw. (Briefe gef. unverschlossen!) werden unter Adresse „Dr. Paul Marsop, München, Gesellschaft Museum, Promenadenstraße 12" freundlichst erbeten.

Glucks Geburtsort. Als Geburtsort Glucks hat bisher das kleine oberpfälzische Dörfchen Weidenwang an der Freystadt-Berchinger Straße (B.-A. Beilngries) gegolten, wo Christoph Willibald Ritter v. Gluck am 2. Juli 1714 geboren sein soll. Ein Denkmal (Kolossalbüste) sowie eine Gedenktafel am Geburtshause erinnern dort an den Meister. Am 200. Geburtstage (2. Juli d. J.) fand in Weidenwang eine größere Feier statt. Jetzt hat, wie man den Münchener Neuesten Nachrichten mitteilt, Pfarrer Seb. Buchner in Sulzbürg bei Neumarkt i. O. auf Grund eingehender Forschungen festgestellt, daß Gluck nicht in Weidenwang, sondern im nahen Errasbach geboren ist, wo sein Vater Förster war und sich 1713 ein Haus gebaut hatte. Das bisherige Gluckhäusl war, wie Buchner sagt, 1714 noch gar nicht errichtet. Weidenwang kommt nur als Ort der Taufe (4. Juli 1714) in Betracht.

Kreuz und Quer

Berlin. Am 1. Dezember fand hier die 100. Aufführung von Straußens „Rosenkavalier" durch die Kgl. Oper statt. Sie wurde von Edmund v. Strauß, der übrigens kein Verwandter des Komponisten ist, dirigiert. Im Deutschen Opernhause aber kam am 25. November Aubers „Fra Diavolo" zum ersten Male heraus. Die junge Bühne verfügt bereits über ein stattliches und vielseitiges Repertoire.

— Hier herrscht Erbitterung unter den Tanzlehrern und den mit deren Berufe verbundenen Musikern. Anstatt bloß die Tanzstundenbälle zu untersagen, will man nämlich den Tanzunterricht überhaupt verbieten, jene Leute also brotlos machen, wobei aber gleichwohl ihre Steuerpflichten bestehen bleiben. Abgesehen davon, daß die stets mit dem sogen. Anstandsunterrichte verbundene Tanzstunde ein notwendiger Be-

standteil der Jugenderziehung ist, würde das Verbot auch insofern ein Loch haben, als es durch den Hausunterricht bei wohlhabenden Familien, die sich dazu in ihren ausgedehnten Wohnräumen zusammenschließen können, zu umgehen wäre. Somit wäre dadurch wieder einmal lediglich der weniger Bemittelte getroffen, ohne daß dessen „patriotischer Ernst" auf solche Weise gefördert würde. Im Gegenteil! B. Sch.

Kassel. Als Nachfolger Beiers ist am Kgl. Theater Kapellmeister Laugs aus Hagen i. W. verpflichtet worden.

München. Das Münchner Hoforchester bringt am 14. Dezember unter Leitung von Generalmusikdirektor Walter eine „Legende" von Karl Bleyle zur Uraufführung.

Weimar. Waldemar v. Baußnern hat kürzlich außer einem Hefte Kriegslieder „Empor mein Volk" mehrere größere Werke geschrieben: eine Kriegshymne „Sturm" (Gedicht aus dem Kladderadatsch) für einstimmigen Männerchor mit Orchester; ein Präludium, Fuge und Finale „1914" für zwei Klaviere; ein Oktett für Klavier, Streicher und Bläser „Dem Lande meiner Kindheit" (Österreich-Ungarn); die Dehmelsche Hymne „Gebet ans Volk" (als Kriegsflugblatt) und einen Epilog für vierstimmigen Männerchor und Blasorchester „Dem gefallenen Helden". Das Kriegsliederheft „Empor mein Volk" (Diederichs Verlag in Jena) ist soeben in dritter Auflage, 14.—20. Tausend, erschienen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 51

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke**, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 17. Dez. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Neue Musikbücher

Ist es noch nötig, Max Steinitzers „Musikalische Strafpredigten eines Grobians" (dritte und vierte durchgesehene und verbesserte Auflage, 1914, Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler) zu besprechen und zu empfehlen? Ich zeige diese witzigen und doch so ernsten zwölf Kapitel, die sich aus „Kleinen Predigten an kleine Leute" und „Großen Predigten an große Leute" zusammensetzen, hier nur an, indem ich noch auf ihre vielgestaltigen musikalisch-sozialen Hintergründe verweise. Aber zunächst, so erklärt sich der Verfasser, wolle er uns zum Lachen bringen! „Denn geweint — natürlich nur innerlich — habe ich selbst genug über alle diese Erlebnisse." Das köstlichste unter diesen köstlichen Stücken von Künstlererlebnissen dünkt uns der ausgezeichnete Brief an den Komponisten Volkhart Asmeyer. Steinitzer geißelt hier mit scharfem Kunstverstand die Künsteleien eines „modischen" (nicht „modernen") Tonsetzers unter dem trefflichen Motto: „Hans, mein Sohn, du ärgerst mich!" — „Vater, es ist Mode!" — Trotz den aus der Vorrede angeführten Worten: möchten vor allem die, welche es angeht, also Musiker und Laien, fleißig ihre Nase hineinstecken, aber nicht nur darüber lachen, sondern sich das Büchlein wenigstens, ohne gerade darüber zu weinen, zu Herzen nehmen; denn das wäre schon der erste Schritt zur Besserung.

Mit einem Gedankensprung kommen wir zu einigen biographischen Werken. Als erstes sei die erste moderne Lebensbeschreibung Paganinis herausgegriffen, die wir Dr. Julius Kapp zu verdanken haben und die von ihren Verlegern Schuster & Löffler in Berlin — wie wir das hier schon immer gewöhnt sind — in prächtigem Festgewand hinausgeschickt worden ist (erste und zweite Auflage, 1913, mit 60 Bildern). Wer Kapp aus seinen früheren Werken kennt, weiß, daß es ihm weniger um gänzliche Erschöpfung und Auffindung der letzten biographischen Quellen zu tun ist — womit durchaus nicht gemeint ist, er habe nicht fleißig zum Bau zusammengetragen —, sondern um die lebendige Hinstellung des von ihm geschilderten Künstlers und Menschen. Schwerlich konnte sich ihm aber je ein günstigerer Stoff zum Nacherzählen bieten als der wunderliche und wunderbare Geiger, der seine Zeitgenossen wie ein Verhexter anmutete und uns heute noch nach all den seltsamen Erzählungen über ihn ein Fabelwesen dünkt. Für den romantischen Stoff ist die von dem Verfasser beobachtete Vortragsart als sehr geschickt anzusehen: Die erste Hälfte des Buches umspannt die eigentliche Lebensbeschreibung, den „Roman seines Lebens", der trotz allen sicheren Quellengrundlagen fesselnd und farbig hineingelegt ist; die weiteren beiden Hauptabteilungen: „Berichte und Betrachtungen" und „Der Künstler" ergänzen die Biographie kritisch, ästhetisch und philologisch.

In die rein „exakte" Geschichtsschreibung führt ein im Jahre 1913 bei Breitkopf & Härtel erschienenes Büchlein, welches „Das Leben des Kgl. Polnischen und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen nebst chronologischem Verzeichnis seiner Opern und thematischem Katalog seiner Werke" betitelt ist und Dr. Gustav Adolph Seibel als Verfasser nennt. Heinichen (geb. 17. April 1683 in Krössuln bei Weißenfels, gest. 16. Juli 1729 in Dresden) machte sich zu seinen Lebzeiten hauptsächlich durch Opern, geistliche Musik, weltliche Kantaten, Serenaden, Ouvertüren, Sinfonien, Sonaten und Trios rühmlich bekannt; sein Name lebt aber besonders durch seine für die Geschichte der Musiktheorie noch heute wertvolle Generalbaßschule fort. Von kritischen Betrachtungen des musikalischen und theoretisch-pädagogischen Schaffens hat Seibel vorderhand noch vollständig abgesehen. Es kam ihm darauf an, die Heinichen-Forschung mit dem biographischen und katalogischen Rüstzeug erst einmal zu stützen, und er hat das mit Fleiß und Sorgfalt und, wie die beinahe allzu reichlichen Anmerkungen zeigen, in alter, guter Gelehrtenart — das Wort ohne üblen Beigeschmack zu nehmen — getan. Wir hoffen, bald noch etwas Ausführliches besonders über den Theoretiker Heinichen aus Seibels Feder lesen zu können.

John Field, sein Leben und seine Werke hat Dr. Heinrich Dessauer im 44. Heft des Musikalischen Magazins von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza ausführlich behandelt. Der Ire Field (geb. 26. Juli 1782 in Dublin, gest. 11. Januar 1837 in Moskau) hat als einer der hervorragendsten Vorboten der musikalischen Frühromantik zu gelten, sowohl in der Art seines Spiels, das als unnachahmlich gesangvoll und verinnerlicht geschildert wurde, wie im versonnenen Wesen seiner Notturnos, woran kein Geringerer als Chopin auch innerlich unmittelbar angeknüpft hat. Auch einzelne seiner Sonaten und Konzerte sind heute noch lebensfähig und verdienten wenigstens im häuslichen Kreise hin und

wieder einmal gespielt zu werden. Dessauer hat Fields Lebensgang liebevoll nachgezeichnet — die biographischen Stauungen an manchen Stellen, wo sich Field in Rußland aufhielt, weiß der Kenner der schweren Zugänglichkeit russischer Quellen leicht zu verzeihen — und kurz, ohne freilich ganz besonders tief zu schürfen, in sein Schaffen eingeführt.

Im Inselverlag zu Leipzig ist über Beethoven neuerdings auch wieder eine Art Biographie, wenn auch nicht im landläufigen Sinne, erschienen. Wie sie beschaffen ist, weist der Titel ohne weiteres auf: Beethovens Persönlichkeit, Urteile der Zeitgenossen, gesammelt und erläutert von Albert Leitzmann (2 Bde. in Halbleder 9 Mk.). Der Herausgeber, der sich als gediegener und kritisch scharf abwägender Beethoven-Kenner schon längst einen Namen gemacht hat, wird sich die Ausgabe als Ergänzung zu seiner im gleichen Verlag erschienenen Sammlung von Beethoven-Briefen gedacht haben. Was die zeitgenössischen Freunde und Bekannten über den Großmeister dem Papier in Briefen, Tagebüchern, Zeitungen, Zeitschriften und Büchern anvertraut haben, ist hier gewissenhaft zusammengetragen und mit kurzen übersichtlichen Anmerkungen, die am Ende des zweiten Bandes zu finden sind, versehen worden. Bei der Schwierigkeit, die jeder Beethoven-Forscher kennt, neuen authentischen Stoff über den Meister aufzufinden, hat sich Leitzmann natürlich hauptsächlich auf die schon bekannten Überlieferungen beschränken müssen. Indes sind zwei Berichte wenigstens dem Schreiber dieser Zeilen neu gewesen: der am 9. Juli 1810 geschriebene Brief von Bettina Brentano an Anton Bihler (S. 122 ff.) — dieser gehört zu Beethovens späteren persönlichen Bekannten — und die Schilderung eines Besuches bei dem Meister aus dem Oktober 1825, die von einer Lady Clifford stammen soll (S. 352 ff.). Die Sammlung läßt eine unlängst von anderer Hand besorgte ähnliche Ausgabe durch Sorgfalt in der Durchsicht des Textes unbedingt hinter sich zurück.

Von den Jahrbüchern, die einem unserer Großmeister gewidmet sind, hat bis jetzt allein das von Arnold Schering herausgegebene Bach-Jahrbuch, hinter dem die Neue Bach-Gesellschaft stützend steht, seinen regelmäßigen Platz behaupten können. Auf den reichen Inhalt seines 10. Jahrgangs 1913 (geb. 4 Mk.) soll hier nur in aller Kürze hingewiesen werden: In den Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten weist Adolf Aber nach, daß die sieben Konzerte für ein Klavier mit Orchester ziemlich flüchtige Bearbeitungen von verschiedenartigen anderen Bachschen oder Vivaldischen Konzerten sind. Der Aufsatz von Hans Boas „Über Joh. Seb. Bachs Konzerte für drei Klaviere“ betont die Bedeutung der Palschauschen Partitur, die sich in der Berliner Kgl. Bibliothek befindet, und zeigt, daß beide Werke stark überarbeitet auf uns gekommen sind. Dann bringt Arnold Schering, allerdings mit schwerstem Geschütz der Beweisführung, dem Leser die Überzeugung bei, daß die Kantate Nr. 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“ keinen Bach, sondern einen untermittelmäßigen Handwerker zum Verfasser haben muß. Daß oft nicht nur das Tüpfelchen überm i, sondern auch der Punkt hinter der Note von Wichtigkeit ist, vertritt — ganz mit Recht — Wanda Landowska in ihrem Aufsatz „Über die Cdur-Fuge aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers“. (Es handelt sich darum, ob der Punkt hinter dem vierten Achtel des Themas, den viele Ausgaben aufweisen, gerechtfertigt sei oder nicht. Frau Landowskas durch Autographe und Analogie gestützte Meinung, er sei von Überfluß, erscheint sehr plausibel.) Ferner untersucht Hermann Keller die Varianten der großen G moll-Fuge für Orgel musikalisch und kommt dabei zu dem Schluß, daß der Ausgabe der alten Bach-Gesellschaft bei Breitkopf & Härtel vor der Ausgabe von Peters der Vorzug zuzugestehen sei. Diesen vorwiegend kritischen Aufsätzen schließt sich die Schilderung eines Bach-Konzertes in Kamenz von Hermann Kretzschmar an; dann steuert Hermann v. Hase eine eingehende Untersuchung über „Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten“ bei, eine Arbeit, die sich als hochwichtiger Beitrag ebenso zu Bachs Biographie wie zur Musikgeschichte seiner Zeit darstellt. Zwei ästhetische Aufsätze schließen den Band ab: „J. S. Bachs Aria Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers“, worin Alfred Heuß auf Grund seiner Ansicht über ein altes Prinzip der Strophenkomposition zu dem Schluß kommt, daß Bach sich vornehmlich die vierte Textstrophe für seine Aria als Wegweiser genommen habe, und „Joh. Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722—23“ von Friedrich Noack, ein Beitrag, dessen Überschrift allein schon zum Lesen reizen müßte.

Arnold Schering tritt überhaupt neuerdings verhältnismäßig oft mit neuen größeren Arbeiten auf den Plan. In seinen „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance“ (Leipzig 1914, C. F. Kahnt Nachfolger) baut er seine Entdeckungen über die Auffassung eines großen Teiles der mittelalterlichen Gesangmusik, die nunmehr teils als rein instrumental teils mit Begleitung von Instrumenten aufzufassen wäre, mehr und mehr aus. (Bekanntlich hat schon Hugo Riemann, ohne freilich so durchgreifend wie Schering vorzugehen, den Scheringschen Ansichten die Bahn freigemacht, indem er den Instrumenten in Vor-, Zwischen- und Nachspielen zu vielen Vokalstücken und als Unterstützung der Sänger eine größere Beteiligung, als man früher annahm, zuwies.) Es bedürfte eines ausführlichen Aufsatzes, um auf den reichen Inhalt kritisch näher einzugehen. Deshalb mag sich der Leser — ein musikgeschichtlich gut beschlagener wird vorausgesetzt — am besten selbst mit dem Werk auseinandersetzen. Trotz dem schwierigen Stoff hat es, das sei noch hinzugefügt, der Verfasser durch sein lebhaftes Schilderungsvermögen vortrefflich verstanden, die Teilnahme dafür bis zum Schluß wachzuhalten. Für eine angemessene Gewandung hat der Verlag Sorge getragen, wie auch hingewiesen werden soll auf die vielen scharfen Notenbeispiele und Faksimiles sowie auf die gut gelungenen Bilderreproduktionen, die von der starken Beteiligung der Instrumente an gesanglichen Darbietungen in alter Zeit überzeugen.

Zum Schluß sei noch eines handlichen Büchleins über Gesangskunst gedacht, das eben in B. Behrs Verlag (Friedrich Feddersen) in Berlin erschienen ist und sich Johannes Messchaert, ein Beitrag zum Verständnis echter Gesangskunst von Franziska Martienßen betitelt. Es vergeht wohl kaum ein Jahr, wo nicht jemand eine neue Gesangs„methode“ entdeckt und veröffentlicht. Abgesehen davon, daß das neue Werkchen kein eigentliches Lehrbuch — das zeigt schon sein Titel an — sein will, haben die Ausführungen zum Glück durchaus nicht das Ansehen einer solchen neuen „Methode“ — es sei denn, man übersetze das Wort mit

„planmäßiger Anleitung“ ohne jede Nebenbedeutung; denn eine solche Anleitung bleibt das Büchlein trotz allem, wenn auch immer mit Bezug auf das große Vorbild Messchaerts, dessen Schülerin die Verfasserin ist. Und weil es keine „neue Methode“ darstellt, bringt es Gott sei Dank auch so gar keine weiteren Überraschungen als: daß die Verfasserin ihren Stoff, den sie natürlich vollständig beherrscht, klar, knapp und geschickt zusammenfaßt und in warmherzigem, glatt und bequem lesbarem Gedankenfluß dem Leser unterbreitet. Für den Sänger wird das Büchlein also in erster Linie ein anregender Lesestoff zur Nachprüfung und Vertiefung seines Könnens sein. Möchten es sich recht viele zu Herzen nehmen!

—n—



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Von den sechs Konzerten großen Stiles, die ich heute zu melden habe, fielen vier wiederum der Kunst Beethovens und Brahms' zu, und zwar so, daß eins ganz jener, eins ganz dieser gewidmet war, während zwei halbpart machten. Das Beethoven-Konzert ging vom Blüthnerorchester aus, das dafür Bruno Kittel und seinen Chor gewonnen hatte. Kurz und bündig war das Programm: dritte Leonorenouvertüre und neunte Sinfonie. Letzterer hätte man lieber ihr Prolegomenon, die Chorfantasie, vorangehen gesehen, die ja von manchen, die sie nie genauer untersucht haben, als Paralipomenon, als angeblich mit Recht Übergangenes behandelt wird. Gerade der Kittelsche Chor hatte sich ihrer in Berlin besonders angenommen und hätte somit auch diesmal ein übriges tun können. Die in Berlin bis zum Überdruß gehörte Ouvertüre steht hingegen in keinerlei Beziehung zur neunten Sinfonie. Sie wurde durch eine viertelstündige Pause eingeleitet, eine Verspätung, ohne die es bei Kittel nun einmal nicht abzugehen scheint; dann dauerte sie selber eine Viertelstunde, und dann folgte abermals eine Pause von einer Viertelstunde: man sieht, eine symmetrische Zeitarchitektonik, die nichts zu wünschen übrig läßt! Kittel brachte das Werk aber gut heraus, wenn er auch die langsamen Stellen etwas reichlich breit nahm und sich bei dem Trompetensignale, wie das leider Mode geworden ist, gegen den heiligen Geist des Komponisten versündigte. Es ist immer wieder darauf hinzuweisen, daß Beethoven, wenn er das Signal mit einem starken Accelerando in der Mitte und einem empfindsamen Ritardando am Schlusse geblasen haben wollte, das vorgeschrieben hätte, denn gerade der war darin peinlich genau. Ebenso dachte er nicht im entferntesten daran, die Stelle das zweitemal „näher“ blasen zu lassen. Ein anderer Übelstand war die Pauke, die sich gar zu arg ins Zeug legte. Doch machte sie das in der Sinfonie wieder gut: dort hörte man das berühmte Orgelpunkt-D endlich einmal wieder so, daß es nicht die Hauptsache, die thematische Entwicklung, überdröhnte. Im übrigen konnte hier der Ausführung, abgesehen vom sattelfesten und klangstarken Chore, nur die Zensur einer guten Provinzleistung gegeben werden. Auch mit dem Soloquartette — die Sopranistin Stolzenberg und der Tenorist Laubenthal vom Deutschen Opernhause, ferner Frau Werner-Jensen und Herr v. Raatz-Brockmann — war es wieder einmal nichts. Der Bassist sang im Rezitative außerdem eine Stelle falsch, indem er das Wort „Töne“ mit f - f anstatt mit g - f belegte, also die hier unbedingt nötige Appoggiatur nicht anwandte. Bei Operisten ist man ja nun dergleichen leider gewohnt; den besser im Stile heimischen Konzertsängern sollten aber solche Fehler niemals unterlaufen. Wozu ist schließlich übrigens der Kapellmeister da? Die Stelle ist, nebenbei bemerkt, in Liszts zweihändiger Klavierbearbeitung (Breitkopf & Härtel), die 1864 auf dem Monte Mario bei Rom entstand und ein vortrefflicher „Führer“ in das Werk ist, gleich so notiert, wie sie gesungen werden muß. Das ausschließlich Brahms gewidmete Konzert nun war das zweite in der von Max Fiedler gegebenen Reihe. Es begann mit der Tragischen Ouvertüre und schloß mit der abermals gehörten C moll-Sinfonie. Nach dem, was über Fiedler schon neulich gesagt wurde, braucht diesmal nur gemeldet zu werden: es war wieder schlichte, echt großzügige Arbeit, die der vortreffliche Dirigent da mit den ebenso vortrefflichen Philharmonikern vollbrachte. Zwischen den beiden genannten Werken lagen noch Lieder und die schöne Harzreiserhapsodie. Hier bewährte sich Lula Mysz-Gmeiners schöne Stimme und vollendete Kunst, in der Chorpartie aber der Berliner Lehrergesangverein. Halb Beethoven und halb Brahms gehörte dann erstens das zweite Konzert der von dem talentvollen und strebsamen Carl Maria Artz gegebenen Reihe, worüber an anderer Stelle zu lesen ist, und zweitens das erste des Geigers Alfred Wittenberg. Dieser best-akkreditierte Künstler spielte mit dem ihm stets getreuen Erfolge die Violinkonzerte der beiden Großmeister. Zu rühmen ist, daß er darin mit eigenen Kadenzen erschien. Wer das nicht kann, stellt sich eigentlich ein musikalisches Armutszeugnis aus. In den alten Werken und den neueren, die die klassische Form noch konservieren, tritt der ominöse Quartsextakkord zu dem Zweck auf, daß nunmehr der Solist ganz persönlich das Wort hat, daß er die besonderen Vorzüge seines Spieles ins hellste Licht setze und vor allem seine Kunst im Improvisieren über gegebene Themen (des gerade vorgetragenen Konzertsatzes) zeige. Da das nun heute keiner mehr kann, sollte er wenigstens darüber komponieren und das Selbstgeschaffene vortragen. Anders ist's mit seiner Kunstmeisterschaft schlecht bestellt. Zwischen den beiden Violinkonzerten hörte man die D dur-Sinfonie von Brahms und wunderte sich beinahe, daß der Zufall statt ihrer nicht abermals die in C moll gebracht hatte. Man lernte hier Max Cahnbley aus Bielefeld, der den Abend an der Spitze des Orchesters stand, als Dirigenten näher kennen. Seine Leistung bewies, daß hinter den Bergen auch Leute wohnen. Sie war nicht von der Mode angekränkelt, sondern schlicht, einfach, das Resultat gesunden musikalischen Denkens und Empfindens sowie sicherer Praxis. Das Blüthnersche Orchester schnitt gut dabei ab. Einige weniger geratene Einzelheiten beeinträchtigen diesen Gesamteindruck kaum. Sie betreffen Stellen wie das Hornsolo gegen Schluß des ersten Satzes, wo die daruntergelegte thematische Entwicklung im Streichquartette nicht mehr vernehmbar war, wie das Fagottthema im zweiten, das gleich anfangs und dann noch öfter nicht scharf genug exponiert war u. dergl. m. Dergleichen kommt nur zu leicht, wenn ein Dirigent zum ersten Male an der Spitze eines fremden Orchesters und in einem fremden Saale steht. Auch in dem Mittagskonzerte, das das Orchester des Deutschen Opernhauses gab und Eduard Mörike dirigierte, kam Beethoven nachdrücklich zu Worte. Es wurde mit der Ouvertüre zu Egmont angefangen. Die zu Fidelio wäre willkommener und der Stätte angemessener gewesen. Egmont, Coriolan, Leonore: diese drei muß man hier in Berlin immer wieder, bis zum Stumpfsinn über sich ergehen lassen, bis jemand „entdeckt“, daß Beethoven auch noch andere Ouvertüren geschrieben hat. Die Aufführung selbst war gut. Mörike, der vordem am Stadttheater in Halle wirkte, hat sich ja auch hier längst bewährt, und sein Orchester gleichfalls. Weiterhin spielte E. v. Donahnyi noch Beethovens Klavierkonzert in C dur, was insofern angriffsfähig war, als die feinen Linien des Werkes für solche Riesenhäuser keineswegs berechnet sind. Dazwischen sang die jugendlich rosa aufgeputzte Lilli Lehmann eine Arie von Mozart, wahrscheinlich um zu beweisen, daß 66 Lebensjahre auch an solch ungewöhnlichen Stimmen nicht spurlos vorübergehen. Dagegen war das Organ Isoldes Liebestod, der samt dem Vorspiele den zweiten Teil des Konzertes eröffnete, noch wunderbar gewachsen. Die Ouvertüre zum Tannhäuser bildete den wohlgeratenen Schluß, nachdem Donahnyi zuvor Liszts Wasser-Franziskus gespielt hatte. So erschien das Programm sehr symmetrisch: erst zwei Beethoven mit einem Mozart in

der Mitte, und dann zwei Wagners mit einem Liszt an derselben Stelle. Die Anerkennung war groß und ungeteilt. Endlich das sechste Orchesterkonzert! Es gehörte dem göttlichen Mozart, von dem das Philharmonische Orchester unter Hildebrands Leitung die Es dur-Sinfonie, die Ouvertüren zu Figaro und Don Juan sowie die Kleine Nachtmusik spielte. Dazwischen wiederholten die Solobläser jene Es dur-Serenade, die Nikisch neulich herausgebracht hatte.

In der Kammermusik war Beethoven abermals Trumpf. Da schlossen Artur Schnabel und Carl Flesch ihren dreiabendlichen Zyklus mit den Klavierviolinsonaten ab. Es standen dasmal Op. 30 A dur, Op. 12 Es dur, Op. 96 und Op. 24 aus. Ich hörte davon die Sonate aus Op. 12 und die Op. 96. In ersterer fand ich die Ecksätze zu schnell, was namentlich bezüglich des Finalrondo zu bedauern war, denn da genügt schon ein ganz geringes Zuviel, um den Charakter des echt Beethovenschen Humores, der hier obwaltet, zu vernichten. Dafür fiel aber die G dur-Sonate um so besser aus. Angesichts der einen Tatsache, daß sie bereits den sogenannten letzten Beethoven darstellt, der sich in den ersten drei Sätzen unmittelbar, im letzten aber durch den ihm eigenen Hang zum Volksliedmäßigen (vgl. die schottischen Lieder, gewisse Nummern der Bagatellen Op. 126 u. ähnl.!) ausdrückt, und der andern, daß dieses Werk nach der Richtung hin meistens verkannt, weil nicht gründlich genug ge- und erkannt wird, sollte es weit mehr gespielt werden als geschieht. Freilich ist es nicht so populär wie die Kreutzersonate, die nun in dieser Berliner Saison bereits achtmal öffentlich zu hören war. Ich, der ich schon in früher Jugend Beethoven als den größten Tondichter verehren lernte und seitdem unaufhörlich der Erkenntnis seiner Werke nachgegangen bin, ist jenes Op. 96 gleichwohl das bedeutendste in der Reihe der Klavierviolinsonaten. Den Triller im Eingangsthema des ersten Satzes spielten die Künstler ohne Nachschlag. Ich bemerke zu dieser Streitfrage nur, daß ich in älterer Zeit, wo es noch Künstler mit so etwas wie alter Tradition gab, da meistens den Nachschlag hörte. Leider ist mir entfallen, wie es Carl Reinecke, der diese Sonaten als erster im Zusammenhange öffentlich spielte und für dergleichen wohl autoritativ war, dabei hielt. Mit Beethoven als Hauptnummer schloß ferner das Programm des zweiten Konzertes der Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle. Hier war es das Septett, was aufgeführt wurde. Die vortreffliche Korporation brachte es sonst aber vollendeter heraus. Sie hatte eingangs ein Divertimento für Oboe, zwei Hörner und Streichinstrumente von Mozart vorgetragen und die Rarität, mit der sie jedesmal ihr Publikum erfreut, in die Mitte gelegt. Das waren Schuberts Variationen für Flöte und Klavier Op. 160, über jenes Müllerlied „Trockne Blumen", das einen so markanten Vorklang an das Schicksalsmotiv in Wagners Götterdämmerung enthält. Hier interessierte besonders der Flötensatz, der nur noch wenig mit dem Mozart-Beethovenschen gemein hat, vielmehr eher dem modernen nahesteht. Die Flöte war zu Schuberts Zeit das erklärte Favoritinstrument der Herren, gerade wie eine Periode vorher die Harfe das der Damen. Romane und Novellen aus dem ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts beweisen das zur Genüge. Sie sind freilich verweht gleich der einschlägigen Musikliteratur. Die Schubertschen Variationen, die sehr lang sind und auch an den Pianisten gehörige Anforderungen stellen, erfreuten sich durch Emil Prill und Robert Kahn einer meister- und musterhaften Ausführung. Als 3. Kammermusikabends gedenke ich des abermaligen Erscheinens des Roséschen Streichquartettes aus Wien. Es zeigte sich weder in neuem Lichte, noch in andern als auf der breiten Heerstraße liegenden Werken, hatte aber mit seinen außerordentlich schön klingenden Leistungen den hierorts gewohnten Erfolg: Quartette von Haydn, Beethoven und Schubert bildeten den oft, aber nicht immer so vollendet gehörten Inhalt des Konzertes. Vollendet natürlich mit der Einschränkung, daß nichts Menschliches schlechthin vollkommen sein kann. Wenn ich zu den Beati possidentes gehörte, würde ich drei Prämien aussetzen. Die erste für den, der jemals im Anfange des Schubertschen A moll-Quartettes die Unterstimmenquinte mit ihrer Sechzehntelfigur reell hörte. Das endlich einmal im Konzertsaale zu erleben, strengte ich auch bei Rosé vergebens meine Ohren an. Da gab's kein pp, sondern ein „pppp, quasi niente", also eine dynamische Nuance, die erst Berlioz erfunden hat. Ein übertriebenes pp war besonders ein Charakterzug des Violoncellisten, und gewisse Schlüsse klangen deshalb als Quartsextakkorde aus, weil der Violoncellgrundton nach dem Anstriche unhörbar wurde und der Violaquinte den Platz des Basses einräumte. Auf den Gedanken der zweiten Prämie kam ich durch die Violinstellen in Takt 33 und 36 des gleichen Quartettsatzes: sie würde dem Geiger zufallen, der Triolenpassagen unter allen Umständen so rhythmisiert, daß nie statt der Triolenachtel verwaschene Vollachtel zu hören sind. Die dritte und höchste aber gebührte dem Primgeiger, der nie, auch streckenweise nicht, Lust verspürte, im Quartettspiele als Solist zu glänzen. Da diese Lust nun so groß und unwiderstehlich zu sein scheint, weshalb vernachlässigen die Herren dann so auffällig Spohrs Quartette? Diese kommen doch solistischen Ambitionen so überaus entgegen!



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Unsere Philharmoniker boten in ihrem dritten (am 29. November veranstalteten) Abonnementskonzert eine geradezu unübertreffliche Wiedergabe der Es dur-Sinfonie (Nr. 2) von Franz Schmidt, dieses in bezug auf den ganzen Satzbau, die kombinatorische Fantasie und die Instrumentierung so meisterlichen Werkes, das ich in der heurigen Neujahrsnummer unserer Zeitschrift ausführlich besprochen (an die Wiener Uraufführung der Sinfonie in dem Gesellschaftskonzerte vom 3. Dezember 1913 unter F. Schalk anknüpfend). Die Philharmoniker spielten nun das Werk unter F. Weingartners hingebender Leitung erst recht begeistert, da sie ja damit einen aus ihrer Mitte hervorgegangenen hochbegabten Kollegen ehrten (F. Schmidt war lange Jahre Solocellist des Orchesters), und so konnte der Erfolg gar nicht glänzender sein. Selbstverständlich wurde der Komponist immer von neuem stürmisch gerufen. Daß trotzdem seiner technisch so hochinteressanten Sinfonie (wie auch seiner im Hofoperntheater so beifällig gegebenen Oper „Notre-Dame") die eigentliche persönliche Note fehlte, der seltenen, ja erstaunlichen Gestaltungskraft keine gleichbedeutende ursprüngliche Erfindung zufällt, konnte wohl auch diesmal dem unbefangenen Hörer nicht entgehen. Auch die Idee, zwei Drittel einer großen Sinfonie auf dem Wege der Variation zu entwickeln, dürfte kaum zur Nachahmung zu empfehlen sein. Wohl bemerkt: bei einer Sinfonie, nicht bei einer sinfonischen Dichtung, wie Liszts genialer „Tasso" eine ist, der am Schluß des in Rede stehenden Konzertes — und zwar mit denkbar größter Wirkung — gespielt wurde. Da herrscht bekanntlich auch die Variationgestaltung (über eine uralte venezianische Gondolierenmelodie) vor, aber wie ergibt sich das natürlich aus dem programmatischen Vorwurf, wie überzeugt das alles und wie könnte es — durch und durch originell — von keinem andern als eben Liszt sein. Übrigens scheint Weingartner gerade für diese Lisztsche Schöpfung eine besondere Vorliebe zu hegen, denn er dirigiert sie mit einem Feuer, einer Begeisterung, die wir leider bei ihm Bruckner gegenüber meistenteils vermißten. Als kongenialer Beethoven-Interpret bewährte sich Weingartner wieder bei der zum Anfang gespielten „König Stefan"-Ouvertüre, welche — aber nur ein schönes charakteristisches Gelegenheitswerk — doch nicht zu den bedeutendsten Schöpfungen des Meisters zählt.

Eine Art Weihestimmung erfüllte alle Mitwirkenden und demgemäß auch die Hörer an dem für die laufende Spielzeit dritten Sinfonieabend des Konzertvereins (25. November), an welchem der Beethoven-Zyklus mit der „Eroica" fortgesetzt wurde und eines der schönsten Orchester-

konzerte von Händel (Emoll), Haydns Londoner Cmoll-Sinfonie und zum Schluß die Tannhäuser-Ouvertüre das übrige Programm bildeten. F. Löwe und sein bestdiszipliniertes Orchester wurden der Eigenart jedes der angeführten Werke aufs schönste gerecht im ganzen und großen und jeder Einzelheit. Fein ziseliert wußten beide die Mittelsätze der Haydnschen Sinfonie herauszugestalten, und der — viele hundertmal gehörten — „Eroica" setzten sie, besonders im variierten Finale, ganz neue, ungeahnte und doch nicht unberechtigte Schlaglichter auf. Auch die Akustik im großen Konzerthaussaale schien auf einmal viel besser als sonst, ja meist ganz prächtig. Wie gesagt: ein seltener Weiheabend, der Einen wohl auf einige Stunden aus allen Sorgen und sonst trüben Vorstellungen der furchtbar ernsten Zeit herausreißen konnte.

Durchweg patriotischen Zwecken dienten die noch zu besprechenden übrigen Konzerte der abgelaufenen Woche. So ein am 24. November im großen Konzerthaussaale veranstaltetes Massenkonzert der drei bedeutendsten Wiener Männergesangvereine, nämlich des eigentlich so betitelten, der kürzlich durch den Tod seinen langjährigen, unübertrefflichen Dirigenten Ed. Kremser verloren, dann des Schubert-Bundes und des Eisenbahnbeamten-Gesangvereins, welche zusammen, vom Tonkünstlerorchester unterstützt, anfangs wieder die österreichische und die reichsdeutsche Volkshymne sangen und sodann bewährte Prachtstücke ihrer gemeinsamen Vortragsordnung, wie Schuberts 23. Psalm und Gesang der Geister über den Wassern, Hugo Wolfs feurige Hymne „Dem Vaterland" (Text von R. Reinick) und Wagners Pilgerchor aus „Tannhäuser", zur gewohnten mächtigen Wirkung brachten. Wagner war an diesem Abend noch durch seine erhabene Trauermusik aus „Götterdämmerung" vertreten, kongenial von F. Löwe dirigiert, während man das gleiche von O. Nedbals Interpretation des einleitenden „Festlichen Präludiums" von R. Strauß sagen konnte, das letzterer bekanntlich 1913 zur Eröffnung des neuen Wiener Konzerthauses komponierte. Als Solisten erschienen in diesem Konzerte Prof. Arnold Rosé, die Fdur-Violinromanze in seiner vornehmen, echt musikalischen Weise wiedergebend, und die treffliche Sopranistin, Kammersängerin G. Foerstel in den höchst schwierigen (für unser heutiges Empfinden wohl stellenweise veralteten) Koloraturen einer Bachschen Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" mit dem virtuosen Solotrompeter des Tonkünstlerorchesters, Herrn A. Wiltschek, wetteifernd. In die Leitung der Chöre teilten sich die Chormeister der oben genannten Vereine, die Herren Luze, Führich, Kirchl und Keldorfer.

Das Reinerträgnis eines von der tüchtigen Altistin Frau Luise Botstiber im Verein mit dem famosen Solocellisten des Konzertvereins Paul Grümmer veranstalteten Bach-Abends soll den in Österreich lebenden Hinterbliebenen deutscher Krieger zufließen. Wieder eine Solokantate „Geist und Seele wird verwirret" für Alt, Violoncellsolo, 2 Oboen, engl. Horn, Orgel und Streichorchester, sehr geschickt bearbeitet von Prof. Dr. Mandyczewski (ergreifend in dem großen Rezitativ), sodann eine Suite für Violoncell (Cdur) allein, weiter die wunderbare Altarie (mit dem herrlich melodiösen Cellosolo) „Es ist vollbracht" aus der „Johannis-Passion" und zum Schluß das sechste der Brandenburgschen Konzerte bildeten das auserlesene Programm, welches dank der durchweg trefflichen Ausführung allen anwesenden ernsten Musikfreunden nachhaltige Eindrücke edelster Art bereitet haben mag.

Nicht bloß diese letzteren, sondern auch das gesamte große Publikum wußte neuerdings Willy Burmester zu packen mit seiner längst als klassisch anerkannten Meisterkunst auf der Geige in einem für das österreichische Rote Kreuz veranstalteten Konzerte (26. November). Mendelssohns unverwelkliches Violinkonzert, dann das erste und wohl mit Recht beliebteste der drei Bruchschen (in Gmoll), endlich eine Reihe für Violine und Klavier bearbeiteter klassischer Kabinettstücke, wie sie Burmester als besondere Spezialität pflegt und damit immer größten Beifall erregt, bildeten diesmal das Künstlerprogramm, über dessen mustergültige Wiedergabe wir an dieser Stelle nichts Neues zu sagen haben. Von den Solostücken mußten mehrere wiederholt werden. Mit der Jubelouvertüre wurde eröffnet, das „Heil dir im Siegerkranz" am Schlusse (hier von Weber bekanntlich 1818 als sächsische Königshymne gemeint) wieder stehend angehört. Das Orchester (jenes des Konzertvereins) dirigierte an diesem Abend Kapellmeister Martin Spörr.

Rundschau

Oper

Chemnitz Es ist der Direktion der vereinigten Stadttheater aufrichtig zu danken, daß sie die Vorstellungen im Neuen Stadttheater in vollem Umfange aufrecht erhält. Denn man soll Betriebe jetzt nur im äußersten Notfalle schließen, sowohl der Darsteller, der Musiker und des übrigen Personals wegen als auch um des Publikums willen. Sollte man doch meinen, daß in dieser ernsten und schweren aber auch großen Zeit beim Publikum ein Bedürfnis nach ernster echter Kunst vorhanden sein müßte, ein Bedürfnis nach innerer Erhebung. Leider enttäuscht das Chemnitzer Publikum hier wieder, wie so oft. Das Neue Stadttheater ist leer, man mag geben, was man will, dagegen ist die Operette im Zentraltheater, das sonst nur dem Variété dient, gut besucht. Um so mehr ist es anzuerkennen, daß die Direktion den Spielplan im Neuen Theater durchführt.

Die Saison wurde mit der „Marketenderin" von Humperdinck eröffnet, der ein Gelegenheitsstück „Vorwärts mit Gott" von Ohorn vorausging. Die „Marketenderin" ist keineswegs zu unterschätzen. Sie ist nicht nur ein Lustspiel mit ein paar eingelegten Gesängen. Freilich ist sie auch keine „Oper", wie sie auf dem Theaterzettel genannt wird. Die Musik ist fein, von echt Humperdinckschem Geiste getragen und sehr geschickter Verwendung von Volksliedern, also ganz im Sinne von Hänsel und Gretel. Frl. Zeiller stellte sich hier überaus glücklich vor. Ihre reizende Munterkeit im Spiel, ihre frische Stimme, deren Höhe allerdings nicht ganz einwandfrei ist, nimmt sofort für sie ein. Ebenso führte sich Herr Hacher als Johann Traunsdorf vorteilhaft ein. Weiter hörte ich die „Walküre", in der Frl. Leisner die Titelpartie sang. Sie zeigte viel Temperament und gute Stimmittel, starken dramatischen Ausdruck und verständnisvolles Spiel. Eine vorzügliche Leistung bot Frl. Prichen als Sieglinde. Herrn Herrmanns Wotan ist nur etwas zu weich, Herr Merkel spielt den Siegmund nur zu stark ins Heldenhafte. Eine gute Fricka war Frau Patzl-Demmer. Die Aufführung unter Kapellmeister Malata war zwar im ganzen gut, zeigte aber die Schwächen, die bei Malatas Stellung Wagner gegenüber immer eintreten müssen. Er findet eben kein Verhältnis zu Wagner. Die überhetzten Tempi stören gerade in der „Walküre" sehr. Wie wenig Liebe er Wagner entgegenbringt, zeigte ein geradezu unerhörter Strich in der Wotanserzählung, der allen Sinn dieser großen Szene völlig zerstörte. Ich will ihn des Kuriosums halber hierher setzen. Nach den Worten: „Der Helden Mut entwendet' er (Alberich) nur, die Kühnen selber zwäng' er zum Kampf, mit ihrer Kraft bekriegte er mich" folgte sofort: „So nimm meinen Segen, Niblungensohn!" Gewiß ist die Wotanserzählung kürzungsbedürftig, aber man soll sie lieber ganz weglassen, ehe man durch solche Striche allen Zusammenhang, alle Logik, allen Sinn vernichtet. Ebenso fiel etwa die Hälfte des Schlußduetts Wotan-Brünhilde dem Rotstift zum Opfer. Ich kann solches Verfahren nur als lieblos und nicht künstlerisch bezeichnen. Auch im „Fidelio" bewährte sich Frl. Leisner als gute Sängerin. Die große Arie gelang ihr vorzüglich. Eine vorzügliche Leistung war der Rocco des Herrn Springer, während dem Pizarro des Herrn Herrmanns die brutale Kraft fehlte. Frl. Thume als Marzelline war etwas geziert und hatte nicht genug Wärme und Naivität. Herr Merkel als Florestan entfaltete seine schöne Stimme sehr vorteil-

haft. Unter Herrn Ottzenns Direktion kam die Oper sehr schön heraus. Die gemäßigten Tempi kommen dem Werke sehr zustatten, vor allem gelang ihm die große Leonorenouverture ausgezeichnet. Im „Lohengrin" war Frl. Prichen sehr an ihrem Platze. Herr Taucher entfaltete seine schöne Höhe, wenn auch die Mittellage etwas schwach ist. Herr Springer schien etwas müde als König. Er war allerdings in dieser Zeit gerade stark angestrengt worden. Herr Knappe hatte als Heerrufer Gelegenheit, seinen schönen Bariton zu entfalten. Telramund und Ortrud waren bei Herrn Herrmanns und Frau Patzl-Demmer in guten Händen. Die Aufführung war wieder von Ottzenn verständnisvoll geleitet. Im „Siegfried" interessierte dieser in erster Linie, da es das erste Mal war, daß wir ein Drama des Rings unter ihm hörten. Namentlich war der dritte Akt, vor allem die Erweckungsszene durch schöne breite Tempi sehr genußreich. Im zweiten Akte war nur einiges zu schnell und nicht stimmungsvoll genug. Wagner kann sehr breite Tempi vertragen, namentlich da, wo er lyrisch ist. Die Besetzung war die altbekannte, bis auf Herrn Weber als Mime und Frl. Prichen als Brünnhilde. Der erstere hat zwei Fehler, er singt zu gaumig und übertreibt im Spiel. Das ist beim Mime sehr gefährlich. Mime muß mit ganz spitzem Vorderansatz und viel Kopfresonanz gesungen werden, und zu große Beweglichkeit und Übertreibungen schaden der Rolle ungemein. Namentlich in der letzten Szene mit Siegfried haben solche Dinge zur Folge, daß die Wirkung völlig verloren geht. Die Szene ist sehr schwer, das ist zuzugeben, aber gerade hier ist Vorsicht vor allen Dingen nötig. Frl. Prichen sang wieder mit schönem Stimmglanz und war auch eine gute Darstellerin. Um der Zeit Rechnung zu tragen, hatte man den „Überfall" von H. Zöllner wieder ausgegraben. Man hätte das nicht tun sollen. Die Oper ist eine Unmöglichkeit. Die sentimentale Traumgeschichte im zweiten Akt schmeckt zu sehr nach „Theater". Die Reine ist eine unmögliche Rolle, darum gelang sie auch Frl. Leisner nicht. Viele Stellen sind übertrieben und wurden es von der Darstellerin noch mehr. Die Sentimentalität liegt der Sängerin nicht. Einen ganz hervorragenden Bösewicht, die einzige wirkliche Rolle, die im Stück ist, gab Herr Herrmanns. Herrn Tauchers Wilhelm war zu steif, so gut er auch gesungen war. Ganz neu einstudiert kam „Figaros Hochzeit" heraus. Die erste Vorstellung (man soll sich als Kritiker nur erste Vorstellungen ansehen) litt noch unter einem gewissen Druck des Ungewohnten. Man stand noch nicht ganz über der Sache. Das machte sich überall bemerkbar. Herrn Springers Figaro war noch nicht frei genug, Herr Knappe als Graf war zwar sehr vornehm, ließ aber bei seinen Eifersuchtsausbrüchen die nötige Kraft etwas vermissen, Frl. Prichen sang sich erst allmählich ein und war dann allerdings bei der zweiten Arie ganz auf der Höhe. Frl. Schütz war in der Rosenarie nicht ganz glücklich, Bartolo (Herr Walther-Schäffer) schenkte sich seine Auftrittsarie und litt unter offenbarer Indisposition. Reizend war Frl. Zeiller als Cherubin, Herr Weber war als Basilio wieder zu gaumig. Trotzdem ging durch die Oper unter Ottzenns sehr guter Leitung ein frischer Zug und man merkte, daß die folgenden Aufführungen die Mängel wohl größtenteils ausgleichen werden. Leider hatte ich keine Gelegenheit, die Oper noch einmal zu hören. Die „Meistersinger" kamen sehr matt heraus. Es machte den Eindruck, als ob sich die Sänger für den letzten Akt schonten, in dem sich die Vorstellung denn auch etwas belebte. Vor allem litt der David des Herrn Weber wieder unter den schon genannten Fehlern. Der Sachs des Herrn Herrmanns war gut gespielt, aber gesanglich war namentlich in den ersten beiden Akten nicht immer alles frisch genug, dasselbe gilt vom Beckmesser des Herrn Walther-Schäffer, der seine Indisposition noch nicht überwunden hatte. Auch Herr Erl war als Pogner zu derb, sowohl im Gesang wie im Spiel. Herr Taucher sang den Walther zwar mit schöner Höhe, aber mit zu wenig Wärme, was sich zum Teil auch auf Frl. Prichen übertrug, obwohl diese sonst eine sehr gute Leistung bot. Die einzige einwandfreie Leistung gab Herr Knappe als Kothner. Die Ensemblesätze waren keineswegs immer einwandfrei. Dankenswert war, daß man hier endlich einmal die große Schlußansprache des Sachs ganz hörte. Sie wird hier unbegreiflicherweise bis auf ein jammervolles Reststückchen gestrichen, die Aufzählung der Weisen durch David hätte man sich vielleicht schenken können. Eine sehr störende Maßnahme der Regie war das Juhugeschrei der Tanzenden im Walzer des dritten Akts. Es deckte stellenweise die Musik vollständig. Ein solches Gejodle ziemt sich für Alpenvereinsfeste, aber nicht für die Meistersinger. Endlich hörte ich noch eine sehr gute Aufführung des „Wildschütz" unter Malata, der durch maßvolle Tempi und guten Humor die Oper zur vollen Wirkung brachte. Frl. Zeiller war ein entzückendes Gretchen, Frl. Schütz eine ausgezeichnete Baronin, Herr Knappe (Graf) und Herr Hacher (Baron) waren stimmlich wie schauspielerisch ausgezeichnet, und Walther-Schäffer ist ein geborener Komiker, der die Rolle zur vollsten Wirkung brachte. Leider ist es mir bisher nicht gelungen, Frl. Bamberger zu hören. Ich hoffe, im nächsten Bericht über sie etwas sagen zu können. Eine Reihe von Opern konnte ich nicht besuchen, so die Undine, den Tannhäuser und die Königskinder. Nach hiesigen Berichten sind die Aufführungen gute gewesen.

Prof. Dr. Otto Müller

Dortmund Im Stadttheater unter Direktor Bollmann wird gegenwärtig fast nur deutsche Kunst gepflegt. Das ist gut so. Später wird das Zünglein der Wage von selbst wieder mehr nach der andern Seite schlagen, hoffentlich nicht mehr so energisch als bisher. Der Freischütz, Fidelio, Zauberflöte, Lortzings Die beiden Schützen, Waffenschmied, Wildschütz, Undine, Wagners Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, Tristan und Isolde beherrschen den Spielplan. Fr.

Wien Das Ereignis unserer Hofoper ist die hiesige Erstaufführung von F. Weingartners merkwürdigem, offenbar hochsymbolisch gemeintem Einakter „Kain und Abel" am 4. Dezember. Nachdem Text und Musik (ersterer bekanntlich auch vom Komponisten herrührend) nach der Darmstädter Uraufführung (17. Mai d. J.) in der „N. Z. f. M." (Nr. 21 des laufenden Jahrganges) eingehend besprochen wurden, und sich meine Ansichten über die von eben so viel künstlerischem Ernst als dramatischer Gestaltungskraft zeugende Neuheit mit dem des Berichterstatters vollkommen decken, seien mir nur noch einige Worte über die Wiener Aufführung und Aufnahme des Werkes vergönnt. Von beiden konnte der Dichterkomponist vollkommen befriedigt sein — er wurde am Schlusse wiederholt stürmisch gerufen —, wenn auch die neuartige Auffassung der jedermann aus der Bibel bekannten Geschichte des ersten Menschenpaares — daß Adam eigentlich zwei Frauen gehabt, Lilith (eine Art Lichtfee, welcher die beiden holden Kinder Abel und Ada entstammen), dann erst die dämonisch böse Eva, welche Adam zum Sündenfall verleitete und ihm den gleich gesinnten Kain gebar — viele befremdet haben mag. Von den Darstellern der fünf Personen der Oper gaben die Herren Mayr (Adam), Schmedes (Abel) und Frl. Jeritza als sofort einnehmende Sängerin der dichterisch wie musikalisch sympathischsten Gestalt der Ada ihr Bestes, während das „böse Paar": Eva und Kain (im Grunde zwei ebenso unbedeutende als undankbare Partien) von Frl. Pahlen und Herrn Schwarz nicht minder glaubhaft gegeben wurden. Der künstlerische Schwerpunkt lag aber wohl in der herrlichen Leistung des von F. Schalk ebenso feinfühlig als energisch geleiteten Orchesters, das uns ja überhaupt in dieser Oper (vielfach von Wagner und R. Strauß beeinflußt, aber doch relativ selbständig) das bedeutendste und wichtigste zu sagen hat.

Nach Weingartners Einakter — in dessen Darstellung auch die schöne Dekoration fesselte — kam ein neues Ballett „Wiener Legende" von H. Regel, Musik von Raoul Mader zur — gleichfalls beifälligen — Uraufführung. Es behandelt die Geschichte von der Gründung Klosterneuburgs in fünf malerischen, jeden Wiener schon durch die vorgeführten Örtlichkeiten anheimelnden „Tanzbildern", welche sich aber, wie auch die dazu geschriebene Musik, nirgends über das rein Konventionelle erheben. Als Lückenbüßer, um einen Abend zu

füllen, mag aber immerhin das reich ausgestattete und recht flott choreographisch und pantomimisch wiedergegebene Stück schon wegen des dankbaren Stoffes durch einige Zeit seine Schuldigkeit tun. Prof. Dr. Th. Helm

Konzerte

Berlin Willi Kewitsch, mit kleiner und wenig nuancenreicher Sopranstimme begabt, interessiert in erster Linie vom gesangspädagogischen Standpunkt, ihre leichte, natürliche Art zu singen ist vorbildlich. Der mitwirkende Paul Schramm nimmt unter den jungen Pianisten einen hervorragenden Platz ein. Wo immer er seine Kunst faßt, da ist sie interessant. Sein großes technisches Können untersteht einem stets reinen Musikempfinden.

Carl Maria Artz eröffnete sein zweites Sinfoniekonzert, das er mit dem Philharmonischen Orchester gab, mit Beethovens Coriolanouvertüre, in deren kantablen Teilen er dem modernen Hange zum Tempoverschleppen huldigte. Auch die Cmoll-Sinfonie von Brahms war nicht frei davon, obwohl im ganzen eine ausgezeichnete Leistung des Dirigenten wie des Orchesters. Zwischen diesen Werken lag das Beethovensche Violinkonzert, das Julius Thornberg tonschön und fantasievoll vortrug.

Das Trio von Prof. Waldemar Meyer (Violine), Else Gipser (Klavier) und Fritz Becker (Violoncell) nahm das Wort zu einem Beethoven-Abend mit folgender, fast traditionell gewordener Vortragsfolge: Trio Op. 70 Nr. 1 Ddur, Kreutzer-Sonate und Trio Op. 97 Bdur. Trotz ehrlichen Bemühens der Konzertierenden wollte sich ein einigendes, geistiges Zusammenwirken nicht einstellen; bald trat ein Instrument auf Kosten des Stimmführenden in den Vordergrund, Intonationsschwankungen beeinträchtigten das harmonische Bild, kurzum — die zeitlich junge Vereinigung muß sich erst zu einem Ganzen verschmelzen, bevor ihre künstlerischen Intentionen zur entsprechenden Tat werden können. K. Schurzmann

Dortmund Der Krieg hat auch in unser Musikleben manche Bresche geschlagen. Gestört in bedeutendem Umfange oder gar gänzlich lahmgelegt ist es jedoch nicht. Die anfängliche starke Unlust des Publikums macht sogar einem langsam wachsenden Interesse für Kunst und Kunstleben Platz. Unsere Philharmoniker unter Professor Hüttner boten in ihren ersten 10 Sinfoniekonzerten in guter Auswahl und Ausführung eine fesselnde Übersicht über die Entwicklung der Sinfonie. In einigen dieser Konzerte gab es auch wertvolle Novitäten zu hören: ein Asdur-Capriccio für Klavier und Orchester von Otto Neitzel und ein Cmoll-Konzertstück, ebenfalls für Klavier und Orchester, des hiesigen Komponisten Gerard Bunk, die beide günstigste Aufnahme fanden. Kurz vorher hatte bereits eine größere Orgelkomposition, „Einleitung, Variationen und Fuge über ein altniederländisches Volkslied" von Bunk bedeutsam auf diesen talentvollen Komponisten aufmerksam gemacht. Beide Autoren traten als künstlerisch tüchtige Vertreter des Klavierparts neben dem Orchester für die Kinder ihrer Muse erfolgreich ein.

Unsere Chorvereine stellen ihre Kräfte in den Kriegsliebesdienst und gestalten ihre Programme dem Charakter der Gegenwart entsprechend. Der Musikverein unter Janssen wartete mit einem gemischten Programme auf, in dem besonders eine Hymne und Motette von Mozart interessierten; die Musikalische Gesellschaft und der Hörder Musikverein boten unter Holtschneiders Leitung ihrer zahlreichen Hörerschaft Brahms „Deutsches Requiem". Unter den Konzerten der größeren Männerchöre erwähne ich als das bedeutsamste das des Lehrergesangvereins unter H. Abendroth mit einem patriotischen Programme (darin auch Beckers Wettstreitchor „Der Choral von Leuthen"). Fr.

Leipzig Der Männergesangverein Concordia gab im Saale des Zoologischen Gartens ein Konzert, dessen Ertrag der Kriegsnotspende zufließen soll. In stattlicher Zahl — obwohl ungefähr 60 Mann im Felde stehen — trat der trefflich geschulte Chor an die Öffentlichkeit und sang unter Herrn Wilhelm Hänßels beflügelnder Führung nach wie vor mit Schneid und Schmiegsamkeit, mit Ausdruck und wohl abgewogener Schattierung. Das selten zu hörende „Sanctus" und weiter die „Allmacht" von Schubert waren vorzügliche Leistungen. Kleinere Chöre von Franz Thiele, Burkhardt, Schiebold wirkten dank des natürlichen, ungeschminkten Vortrags, der ihnen zuteil ward, ebenfalls sehr gut. Frl. Rose Brinkmann, eine Sängerin mit schönen und gut geschulten Mitteln, trug Carl Reineckes ebenso lebendig empfundenes wie schön gearbeitetes überaus dankbares Solo größeren Umfangs: „Mirjams Siegesgesang" mit Schwung und Begeisterung vor; mühelos nahm sie die Höhe. Frl. Marta Sperling vom Deutschen Theater in Libau erfreute durch einige Deklamationen. Inmitten der Gesänge hielt der Pfarrer der Lutherkirche Herr D. Dr. Jeremias einen fesselnden Vortrag über den „heiligen Krieg". Gestützt auf persönliche Erfahrungen, die er auf seiner Forschungsreise im Orient gesammelt hatte, verstand der geschätzte Redner seine Ausführungen ungemein interessant zu gestalten, so daß man ihm ebenso gern lauschte wie der Frau Musica. „Deutschland, Deutschland über alles" krönte in wuchtigem Unisono den Vortrag, während die „Altniederländischen Volkslieder", in denen die Herren Max Weck und Karl Sonne, zwei geschätzte Mitglieder der Concordia, die Solopartien außerordentlich wirksam gestalteten, dem genußreichen Abend einen Abschluß in Gestalt einer Art Fermate gaben. ♭

Es war recht von der Direktion der Gewandhauskonzerte gehandelt, sich am neunten Abend wieder einmal des zu früh heimgegangenen Wilhelm Berger zu erinnern. Sein Hymnus „An die großen Toten", das jetzt sehr zeitgemäße Werk eines unzeitgemäßen Musikers, zeigt ihn auf einer schönen Höhe seines Schaffens, als einen, der sich der Verantwortlichkeit seines Tuns voll bewußt war und der nicht mehr zu sein vorschützen wollte, als er wirklich war. Er war weder ein leerer Nachempfinder der Klassiker noch ein gewaltiger Pfadfinder, zum mindesten aber verdient er es, seiner ehrlichen Gefühlskraft halber öfter als üblich gehört zu werden. Von wesentlich anderer Seite gibt sich Siegmund v. Hausegger. Sein „Wieland der Schmied" — bekanntlich ein Stoff, der schon Richard Wagner zur Dramatisierung angeregt hat — treibt mit vollen Segeln im Fahrwasser der Lisztschen sinfonischen Dichtung. Eine Arbeit von großem Können und noch größerem Wollen, voll prächtiger Einzelstellen (siehe besonders die Liebesepisoden sowie die Schilderung von Wielands Herzensbeklemmung bei Schwanhildes Entweichen) aber auch eigentlich längst überwundener Massigkeit, Pathos und starkem Eklektizismus. Am Schluß stand Brahmsens wunderbares „Schicksalslied", über dessen Ewigkeitswert wohl kein Wort mehr verloren zu werden braucht. Die Ausführung der Werke durch den Gewandhauschor und das Gewandhausorchester, das sich nun trotz gewiß mannigfachem Instrumentalistenwechsel wieder aufs beste eingespielt hat, war unter Artur Nikischs überlegener Leitung mit der besten Note auszuzeichnen. —n—

Kreuz und Quer

Berlin. Im Kgl. Opernhause kam Leo Blechs komischer Einakter „Versiegelt" in neuer Einstudierung heraus. Der Komponist dirigierte selber. Bronsgeest, Henke und Hey hatten die Hauptrollen. Danach folgte Donizettis „Regimentstochter".

— Bronislaw Huberman, der Geiger, und Frederick Lamond, der Pianist, haben den Vorzug erhalten, aus dem Konzentrationslager in Ruhleben, wo sie als „feindliche Ausländer" interniert werden mußten, entlassen zu werden, der Pianist wegen angeblicher Krankheit, der Geiger infolge guter Fürsprache.

Dortmund. Die Musikalische Gesellschaft in Dortmund (Leitung: Herr Königl. Musikdirektor C. Holtschneider) führte an zwei aufeinanderfolgenden Tagen zu Ehren der Gefallenen in der Reinoldikirche das „Deutsche Requiem" von Johannes Brahms auf. Die Aufführungen waren von etwa 5000 Personen besucht. Als Solisten wirkten mit: Fräulein Henny Wolff-Bonn (Sopran), Herr Friedrich Braun vom Stadttheater Dortmund (Bariton), Herr Königl. Musikdirektor Diehl, Mülheim-Ruhr (Orgel) und das Philharmonische Orchester. Der Ertrag der Aufführungen wurde der Stadt Dortmund für den Kriegsliebesdienst zur Verfügung gestellt.

Frankfurt a. M. Rudi Stephans zweiaktige Oper „Die ersten Menschen" (Dichtung von Otto Borngräber) kommt am Opernhaus in Frankfurt a. M. zur Uraufführung; im Interesse des neuartigen Werkes werden jedoch ruhigere Zeiten abgewartet. Der Klavierauszug von Rudolf Louis (die letzte Arbeit des kürzlich Verstorbenen) wird bei B. Schotts Söhnen erscheinen.

München. Die tragische Oper „Venezia" des in Berlin lebenden Komponisten Erich Anders wurde vom Kgl. Hof- und Nationaltheater in München zur Uraufführung angenommen.

— Hier starb Dr. Paul Hartmann, der bekannte Franziskaner und Komponist, in dem Kloster seines Ordens, 51 Jahre alt. Er entstammte der adligen tiroler Familie derer von an der Lan-Hochbrunn, als deren Sprößling er 1863 in Salnen geboren wurde. Nachdem er in Bozen das Gymnasium und die Musikschule absolviert hatte, trat er in Salzburg in den Orden der Franziskaner ein, studierte dort noch Orgelspiel und Komposition und wurde 1896 zum Priester geweiht. Danach wirkte er als Organist in Lienz und Renthe, als Regens Chori und Organist in Jerusalem, danach als Organist in Rom, wo er auch Mitglied der Cäcilienakademie wurde und das Konservatorium Sta. Chiara leitete. Als Komponist trat er mit Oratorien, Messen, Motetten und andern Kirchenwerken, mit Orgelstücken, Violinsachen, Männerchören u. dgl. hervor. Voriges Jahr hatte ein Tedeum bei der Münchener Uraufführung starken Erfolg. Hartmann starb ohne vorhergehende Krankheit an einem Herzschlage.

Wien. Felix Weingartners einaktige Oper „Kain und Abel", die am 17. Mai d. J. anläßlich der Maifestspiele am großherzoglichen Hoftheater in Darmstadt mit großem Erfolge zur Uraufführung gelangt ist, erlebte dort seither auch schon mehrere Wiederholungen. Die österreichische Erstaufführung dieses Werkes, das von zahlreichen Bühnen angenommen wurde, fand am 4. Dezember an der Wiener Hofoper statt (siehe Rundschau — Oper in diesem Heft Seite 577). Die patriotische Ouvertüre „Aus ernster Zeit", von den Wiener Philharmonikern mit ungewöhnlichem Erfolge erstmalig aufgeführt, wurde mittlerweile auch schon in Darmstadt gespielt und wird in diesem Winter noch von zahlreichen Orchestervereinigungen in den beiden verbündeten Reichen aufgeführt werden. Soeben erschienen im Verlage der Universal-Edition auch noch vier, im Sommer 1914 komponierte Lieder für eine Singstimme mit Klavier, welche den gereiften Meister auch in dieser Form erkennen lassen und in Frau Lucille Weingartner-Marcel demnächst ihre erste Interpretin finden werden. Indessen ist der schaffensfreudige Komponist mit der Vertonung einer neuen komischen Oper: „Dame Kobold" beschäftigt, zu der sich Weingartner, ebenso wie bei seinem „Kain und Abel", die Dichtung selbst verfaßt hat.



Verantwortlicher Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

81. Jahrgang Nr. 52

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 31. Dez. 1914

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

„Der unwahre Jacob" und anderes Kleines aus großer Zeit

Von **Dr. Max Unger**

Herr Emil Jacob nennt zwar Wien seine Geburtsstadt. Da aber seine Eltern Franzosen waren und er selbst viel rhythmischen französischen Elan in sich spürte, da er sich ferner vielleicht einmal einige Zeit in dem französischen Städtchen Croix aufgehalten hatte und ein französischer Doppelname auf viele Deutsche viel interessanter wirkt und bei ihnen viel mehr ausrichtet als der simple des Herrn Emil Jacob, so besann er sich nicht lange, und er benamste sich Emile Jaques-Dalcroze. Nur so kurz hatte er sich besonnen, daß er das c in der Übersetzung seines Familiennamens ganz vergaß und daß ihn bei der Bildung des Wortes Dalcroze vollends alle guten Engel verließen — nach den berühmten und berüchtigten Mustern jener Drogisten und Apotheker, die um schnell einprägbare Namen für ihre guten und schlechten Heil- und Schönheitsmittel verlegen sind.

Und Emil Jacob war wie seine Bilder auch denen, die ihn nie persönlich sehen konnten, selbst ein sehr schöner Mann. Backfische nannten ihn „süß", andere freilich „süßlich". Geziert, wie er sich gab, komponierte er auch. Geziert war auch — ohne daß eine gewisse erzieherische Möglichkeit verkannt sei — sein Heil- und Schönheitsmittel, dessen Bezeichnung „rhythmische Gymnastik" zwar nicht gerade schön, aber doch wenigstens richtig gebildet war. Die Sache wollte indes weder in der Schweiz noch in Frankreich recht verfangen. Aber Herr Jacob wußte, daß es ein Land gab, das vom Methodenbazillus, und besonders vom ausländischen, besessen war.

Und Herr Jacob ging nach Deutschland. In großen Scharen kamen Männlein und Weiblein — besonders diese, denn Herr Jacob war so süß — „mit allem guten Mut, leidlichem Geld und frischem Blut". Der Nachdruck liegt hier auf „leidlichem"; denn Herr Jacob meinte, daß höhere Einnahmen für Unterricht und Pension „leidlicher" seien als mäßige.

Er hatte Glück: Es fanden sich viele, die ihre Tinte arglos und begeistert für ihn verspritzten — darunter leider auch manche unserer Besten. Viele schwiegen absichtlich dazu. Wer es wagte, mündliche Zweifel zu äußern, wurde mindestens scheel oder mitleidig angesehen. Wer aber die Stirn hatte — nur wenige hatten den Mut dazu —, ihn öffentlich anzugreifen, der galt von vornherein für voreingenommen, verbissen oder verbittert. Und Emil Jacob bekam Titel und Orden, war bald in seiner Art Praeceptor Germaniae und auf den Photographien immer noch der schöne Mann mit dem träumerisch-süßen Blick.

Da kam der Krieg. Emil Jacob hielt sich im sicheren neutralen Port von Genf für am besten aufgehoben. Er las hier von den vielen Niederlagen, die den Deutschen von mißgünstiger Seite angedichtet wurden, und er glaubte daran, weil es seine Sinne und Gesinnung kitzelte. Er glaubte daran, obgleich er lesen mußte, daß die Deutschen bereits Reims beschossen hätten, und als er schwarz auf weiß fand, daß die deutschen Soldaten die Kathedrale auch mit unter Feuer genommen hätten, da bot sich ihm die Gelegenheit, öffentlich zu zeigen, daß er in deutschen Landen sein innerstes französisches Wesen nicht abgestreift habe, und er unterzeichnete mit einer Anzahl Gesinnungsgenossen den Genfer Protest gegen die deutschen Barbaren.

Man war in Deutschland davon fast allgemein peinlich überrascht. Wer tiefer zu blicken vermochte und in den Dalcroze-Rummel nicht kritiklos hineingetappt war, für den gab es keine Überraschung. Es wurde bereits oben erklärt, daß man der „rhythmischen Gymnastik" des Herrn Jacob manchen musikalisch-erzieherischen Vorteil zugestehen kann. Man gestatte einem nur, daran zu zweifeln, daß der ideale Gewinn wirklich groß genug ist, um diese verhältnismäßig langwierige und kostspielige Ausbildung auf sich zu nehmen; ferner machte sie, trotz aller Gegenbeteuerung, durchaus nicht den Eindruck des Natürlich-Ästhetischen, vielmehr des Unnatürlich-Ästhetizistischen. Bis jetzt ist, von einigen Tänzerinnen abgesehen, auch noch nicht ein einziger berühmter Name bekannt geworden, dessen Träger Jacobs musikalische Vorschule oder fertige Künstlererziehung genossen hätte, wogegen einem schon mehr ästhetizistische Allerweltskünstler, die grundsätzlich alle neu erfundenen Moden und „Methoden" mitmachen, auch in Verbindung mit der rhythmischen Gymnastik begegnet sind. (Damit möchte durchaus nicht ein Stich gegen eine gewiß nicht kleine Anzahl von Kunstbeflissenen versetzt werden, die sich mit Ernst und Überzeugung der Sache gewidmet hat.)

Zugegeben, daß unsere Künstlererziehung in vielen Punkten reformbedürftig ist — eine solche Reform durfte nur von einem ausgehen, der deutsches Wesen wirklich versteht. Und daß Herrn Jacob trotz seinem langjährigen Aufenthalt in Deutschland alle deutsche Art fremd, un-

zugänglich und unverständlich war, erhellt deutlich genug daraus, daß er steif und fest alle deutschfeindlichen Lügenmeldungen glaubte.

Und hier liegt zugleich der Hase im Pfeffer; hier ist die Lösung dafür, weshalb sich Herr Jacob und Herr Ferdinand Hodler — der sich nach Ernst Haeckels gutem Vorschlag nun hoffentlich Monsieur Hodlère nennen wird — das Geschäft täppisch-läppisch selbst verpfuscht haben, hier die Erklärung, weshalb gesagt wurde, daß die Handlungsweise des Herrn Jacob viele klar Sehende nicht überraschen konnte. Was konnte er auch Besseres tun, als mit zu unterzeichnen, da doch nach französelnden Genfer Zeitungen das Land schon halb zusammengebrochen war, wo ihn Methodenmanie, Sensation, Reklame und Ausländerei in die Höhe gehoben hatten? Er wußte es wohl, was es bedeutete, in Deutschland das Patent der Künstlerschaft erhalten zu haben. Schlug er nun also nicht gleich zwei Fliegen mit einer Klappe, indem er sich, den Deutschen, die er nicht mehr zu brauchen meinte, einen Fußtritt versetzend, bei den Franzosen einzuschmeicheln gedachte? Herr Jacob war ein gewiegter Geschäftsmann, und viel Glück hat sich an seine Fersen geheftet. Aber auch an ihm erfüllte sich die alte Weisheit von der Rundheit des Glückes. Möchten alle bloß geschäftstüchtigen Methodensimpler die wahre Seele ihrer Gesinnung ebenso gründlich entkleiden wie Herr Jacob!

Unsere Sozialdemokraten, die für die Notwendigkeit der Landesverteidigung ein volles Verständnis gezeigt und sich damit als echte Deutsche bewährt haben, geben seit langen Jahren ein Parteiwitzblatt heraus, „Der wahre Jakob“ genannt. Möge der Genfer Witzbold, der so wenig Sinn für deutsches Wesen entwickelt hat und dennoch um deutsche Volks- und Fürstengunst buhlte, in der dicken Chronik kosmopolitischer ästhetizistischer Kunstnarren weiterleben als „Der unwahre Jacob“.

* * *

Nun hat es auch der Pianist Herr Mark Hambourg für nötig befunden, im Ausland die Augen auf sich zu lenken. In Nummer 9039 des holländischen Blattes „De Avendpost“ wird, wie die „Musik“ nach der „Berliner Volkszeitung“ mitteilt, folgendes berichtet: „Herr Mark Hambourg hat (von einem belgischen Gericht) 6000 Francs Schadenersatz zugesprochen erhalten in einer Klage gegen ein Blatt, das ihn als einen Deutschen bezeichnet hatte. Herr Hambourg, der von Geburt ein Russe ist (daher der Name Hambourg!), ist naturalisierter Engländer. Durch die Bezeichnung als Deutscher hatte er sich beleidigt gefühlt“.

Recht so! Die deutschen Künstler können sich über die Feststellung dieser Tatsachen nur freuen; denn wer Herrn Hambourg nur einmal gehört hat, weiß, daß er in Deutschland nie und nimmer als der „große Pianist“ angesehen wird, als den man ihn im Ausland ausgibt. Dort — beim unwahren Jacob — übertünchter Ästhetizismus, hier Artistentum fürs Variété. Wir Deutschen hatten vor zwei Jahren das zweifelhafte Vergnügen, diesen Klavierjongleur in den Konzertsälen kennen zu lernen. Er wurde, wie das nicht anders zu erwarten war, von der Kritik — soweit ich zu sehen vermag — allgemein abgelehnt (s. u. a. meine Besprechung in der Neuen Zeitschrift für Musik 1912 S. 151). Von seinem Spiel ganz abgesehen, werde ich es nie vergessen, wie unmanierlich, ja ungezogen er sich gegen die Zuhörerschaft benahm. Bei uns pflegen sich im allgemeinen die Klaviertransporteure, deren „unbefangenem“ Auftreten das seine überhaupt viel ähnlicher war als das eines konzertierenden Künstlers, rücksichtsvoller als er zu benehmen. Die Strafe für die Zeitung war also durchaus gerecht: Wir Deutschen wollen mit solcher artistischen Künstelei, die sich unter dem Deckmantel der Kunst aus dem Variété in die Konzertsäle verirrt, nichts zu tun haben. Hoffentlich ändert er seinen Namen in Zukunft so gründlich, daß auch die erste Silbe kein deutsches Aussehen und beide keinen deutschen Klang mehr behalten.

Herrn Hambourgs Gründe für seinen Protest sind so durchsichtig und auf der Hand liegend, daß sie auch ein Blinder sehen muß. Schlägt er doch gleich drei Fliegen mit der Klappe: Erstens redet man wieder einmal über den „großen Pianisten“. Zweitens sucht er sich an Deutschland, das seine „hohe“ Kunst abgelehnt hat, zu rächen, indem er darauf herunterspuckt, freilich nur innerlich von sich aus; denn so hoch steht er nun einmal nicht. Drittens legt er sich bei seinen Freunden, den Engländern, denen seine „Kunst“ anscheinend näher steht, wenn man einmal so sagen darf, selbst einen Stein ins Brett. Was konnte er für sein Geschäft also Besseres tun?

Genug der Worte — mehr über ihn geschrieben, hieße für ihn unnötige Reklame machen, wenn sie ihm auch gegenwärtig nichts mehr in Deutschland nützen dürfte.

Gebärden wir uns aber selbst nicht als unfehlbare Pharisäer. Wenn auch solche Narrheiten, wie sie der unwahre Jacob und Genossen von sich gegeben haben, bei uns schwerlich gezüchtet worden sind, so scheint doch auch das Deutschtum hier und da noch nicht die nötige Reife erreicht zu haben. Der Musikanten, die die „Konjunktur“, wie man sich im Geschäftsleben ausdrückt, ausnutzen, hat es leider eine ganze Reihe gegeben. Solange es im Vermischten des Leibblättchens stehen muß, wenn sich ein musikalischer Engländerhasser zum Abwerfen von Fliegerbomben erbietet, oder einer im Feindesland eine Kirchenmusik veranstaltet, sind ihre Urheber nichts anderes als die frommen Reklamehelden der Bibel: die Pharisäer, die an den Straßenkreuzungen auf die Knie fielen, um gesehen zu werden — also um die „Konjunktur auszunutzen“.



Berliner Brief

Von Bruno Schrader

Endlich wieder einmal ein paar Kammermusiken, die nicht in der Allerweltstretmühle liefen! Die erste wurde von dem stets allgemein-musikalisch interessierten und interessierenden Geiger Sam Franko gegeben. Er trat dasmal aber als Violaspieler auf. Der Bratsche, die als Soloinstrument viel zu wenig in unsern Konzertsälen gehört wird, galt der Abend. Demgemäß enthielt das ausgezeichnete Programm eine Violasonate in Fmoll von Nardini, Mozarts Klaviertrio mit Klarinette und Viola, die beiden Bratschenlieder von Brahms und die konzertante Sinfonie für Violine und Viola von Mozart. Franko selber, dem ein prachtvolles Instrument zur Verfügung stand, erwies sich in all diesen Stücken als Künstler ohne Fehl und Tadel, eine rühmliche Nachrede, die sich übrigens auch auf die Mitwirkenden bezieht: Therese Schnabel-Behr als Altistin, ihr Gatte Artur Schnabel als Pianist, Carl Flesch als Geiger

und Carl Eßberger als Klarinettist. Daß die konzertante Sinfonie mit Klavier gegeben wurde, erschien bei der Einfachheit des Mozartschen Orchestersatzes nicht nur zulässig, sondern angesichts des Umstandes, daß dadurch die Linien der beiden Prinzipalstimmen für sich wie im Verhältnis zueinander für die meisten Hörer erst recht klar wurden, sogar vorteilhaft. Mit gleicher Auszeichnung wäre danach der zweite Abend des Streichquartettes von Willy Heß zu erwähnen. Ich habe schon einmal darauf hingewiesen, daß wir da eines der vollendetsten Quartette haben, die gegenwärtig existieren, und daß sein besonderer Vorzug darin besteht, daß hier nirgends solo gegeigt wird, sondern alles wie auf einem einzigen Instrumente gespielt erscheint. Ja, eine Stelle fand ich, die gerade deshalb, weil sie nicht genug solo gestrichen wurde, nicht so in die Ferne wirkte, wie es wohl berechnet gewesen sein mochte: in Schumanns F dur-Quartett, das den Abend eröffnete, kam im zweiten Teile des Scherzotrios die Bratsche mit ihrer Themenmelodie nicht hervor. Auf Schumann folgte M. Reger mit seiner Trioserenade Op. 77, in der Emil Prill die Flöte blies. Das Werk stieß wiederum ab, weil es in der Erfindung dürftig und im Satze häßlich ist. Es ist immer zu wiederholen, daß übelklingende Kontrapunkte zu setzen keine Kunst ist. Das Streichquintett in G dur von Brahms bildete die Schlußnummer. Es ist das seltener gehörte von den beiden, die der große Meister schrieb, und wurde deshalb um so dankbarer begrüßt. Hier ergänzte Hjalmar von Dameck das Heßsche Quartett als Bratscher. Kammermusikalisches Gepräge trug weiter ein von Anton Sistermans gegebener Liederabend. Selbiger begann mit der ziemlich unbekannten Solokantate „Der Friede sei mit dir" von Seb. Bach. Am Charakter der Solokantate dürfte der Umstand wenig ändern, daß der Chorchoral mit ihr verbunden ist, denn von den vier Nummern des Werkes sind drei — Rezitativ, Arie mit dem Choral „Welt, ade!" als Cantus firmus, Rezitativ mit Arioso — der Solosingstimme zugeteilt. Damit ist eine obligate Violinstimme verwebt. Als Schlußnummer erklingt der Choral „Hier ist das rechte Opferlamm". Daß im andern das alte trauliche Wort „ade" stehen blieb, mag manchen pseudopatriotischen Sprachjuristen geärgert haben. Ist es doch nichts als eine Korruption des jetzt so befehdeten französischen, aber gleichwohl nie in der französischen Verkehrssprache gebrauchten „adieu"! Die Kantate wurde mit Klavier gemacht, was den Übelstand schuf, daß sich die Violinstimme allzusehr emanzipierte und nicht mit dem Ganzen verschmolz. Sie hatte in Karl Klingler ihren ausgezeichneten Künstler gefunden. Dieser gab noch mit seinem Bruder Fridolin Mozarts B dur-Duo für Violine und Viola zum besten, das einzige, das unter den Mozartschen Werken dieser Gruppe Originalarbeit sein soll. Die Ausführung entsprach dem Rufe der Künstler. Von andern vorgetragenen Sachen müssen sechs Lieder von F. Gernsheim hervorgehoben werden, die der in den Siebzigern stehende Komponist mit einer Frische begleitete, wie sie seit dem niemals alt gewordenen Carl Reinecke nicht wiedergefunden worden ist. Es ist bedauerlich, daß solche Lieder, die noch das echte, unverdorbene Wesen ihrer Art wahren, nicht oft gesungen werden. Dem Publikum wie dem künstlerischen Nachwuchse würde dann wohl wieder allmählich klar werden, was ein richtiges Lied ist und was nicht. Rückwärts, rückwärts! Sistermans selber schnitt als Konzertsänger gut ab. Das kann man von seinem berühmten Opernkollegen Heinrich Knote nicht sagen. Er versagte als Liedersänger am Klaviere völlig. Hier ist nichts von Vortragsintelligenz, auch nichts von feinerer Stimmenbildung zu finden. Das Organ erscheint etwa von f ab nach oben in Ordnung und wirkt imposant, wenn es con tutta la forza des Heldentenors gebraucht wird; alles aber, was unter e oder f liegt, scheint gesangstechnisch nie in Ordnung gewesen zu sein. Knotes Stimme ist, gleich der vieler Operntenoristen, Materialtenor, was sich im Liedergesange klar zeigt. Sein Konzert war aber auch sonst lahm. Da wurden z. B. als Füllsel die Klavierviolinsonate in Es Op. 18 von R. Strauß und Schuberts Wandererfantasie so langweilig tüchtig gespielt, daß währenddem viele Leute im Publikum ihr Abendblatt vornahmen und die neuesten Kriegsnachrichten lasen: auch ein charakteristisches Berliner Konzertbild! Unter den Liedern befand sich aber wieder jener Morgenhymnus von Georg Henschel, der kurz vorher in einem „maßgebenden" Lokalblatte für „bedenklich" erklärt worden war, weil der Komponist, ein guter Deutscher aus Breslau, in England naturalisiert wäre. Danach dürfte man also auch Händel nicht aufführen, der seine Oratorien zudem noch über englische Texte komponierte. Man sieht, die heitere Muse hat uns selbst in dieser furchtbar ernsten Zeit noch nicht den Rücken zugekehrt. Da denkt einer unserer Berliner Akademiemeister praktischer, dem ich auf seine Klage über die Berücksichtigung „feindlicher Ausländer" mit der Gegenfrage nach Berlioz, Auber, Boieldieu usw. kam: man solle die Toten aufführen, die Lebenden aber ausschließen. Na, das läßt sich schon eher hören!

Reichlich Vokalmusik gab's diesmal auch im Konzerte des Blüthnerorchesters. Da wirkte außer der Altistin Martha Stapelfeldt und dem Kammersänger Heinemann der Charlottenburger Lehrergesangverein mit. Des letzteren Chormeister Emil Thilo hatte die Leitung des ganzen Konzertes übernommen, denn die Blüthnerschen Leute sind immer noch kriegsverwaist. Es fehlt an einem ständigen Hausdirigenten, der ein routinierter Orchesterpraktiker ist und das Orchester vor dem Verfalle zu schützen versteht. Daß solche Verfallsgefahr im Anzuge ist, bewies dieses letzte Konzert noch mehr wie die beiden vorletzten. An bedeutenderen Chorwerken waren Griegs Landerkennung und abermals Brahms' Harzreiserhapsodie zu hören. Letztere fiel schon des verschleppten Tempo wegen nicht gut aus. Der Sängerin fehlte es an Leidenschaft. Sie sang auch jene berühmte Arie aus Händels Oper Xerxes, die dem „Celèbre Largo" unterliegt. Hier war die Begleitung wieder falsch. Das Rezitativ ist nur durch Klavier und Violoncell zu stützen, das Orchester aber so schwach zu besetzen, daß die füllende Cembalostimme noch darin Platz findet. Dann wirkt das Stück erst, das so plump und primitiv klang. Chrysander würde sich im Grabe umgedreht haben, wenn er diese Aufführung hören gekonnt hätte. Alexander Heinemann schien nicht disponiert zu sein. Er hatte wertvolle und schöne Sachen von Behm und Kaun gewählt, von denen besonders Kauns „Auf leisen Sohlen" als Meisterstück empfohlen werden kann. Loewes zugegebener Prinz Eugen mißriet, weil sein Vortrag manieriert und gekünstelt war.

Vom Philharmonischen Orchester wäre zunächst ein Konzert mit lapidarem Programme zu melden: Schumanns D moll-Sinfonie, die in der Einheit ihres Themenmateriales so moderne Züge trägt, Bruchs G moll-Violinkonzert, statt dessen das seltenere in D moll willkommener gewesen wäre, und Beethovens Pastoralsinfonie. Ganz Beethoven war dann das den großen Philharmonischen Abonnementskonzerten angereihte Extrakonzert: Ouvertüre zum Ballette „Gli Uomini di Prometeo" von Vigno (1799, Op. 43), Es dur-Konzert, dritte Leonorenouvertüre, fünfte Sinfonie. Über Nikischs Beethoven ist nichts Neues zu sagen, zumal ich gegen die unbeethovensche Ausführung des Trompetensignales in Leonore und das infernalische Gebrüll der Blechbläser im Forte schon mehrfach gepredigt habé. Eher über Teresa Carrenno, die das Klavierkonzert spielte und gegenwärtig wieder öfter in Berlin, ihrem Standquartiere, zu hören ist. Ihr Vortrag hat eine weichere Grundstimmung angenommen: er ist weiblicher geworden. An sich kein Fehler. Daß die große Künstlerin noch auf der alten Höhe steht, bewies der feine technische Schliff, der ihrem Spiele als Mittel diente. Sie ist und bleibt die größte der gegenwärtig tätigen Pianistinnen. Ebenso wie Busoni der größte ihrer männlichen Kollegen. Von seinem Konzerte konnte ich nur den dritten Teil hören. Er enthielt Lisztsche Werke, zeigte den großen Künstler also in seiner großen Spezialität. Niemand spielt Liszt so lisztisch wie er; niemand hat eine solche umfassende, urgründliche Kenntnis von Liszts Werken wie er; niemand setzt seine ganze Persönlichkeit so für Liszt ein wie er. Sein Vortrag Lisztscher Werke ist denn auch nur mit

Liszt selber vergleichlich. Im Erlkönig gelang es seiner Zauberhand, die gespenstische, ja fiebrige Stimmung der Situation dem Hörer zum realen Selbsterlebnis zu machen; im zweiten der Petrarca-Sonette subjektivierte sich im Hörer der ganze gedrückte Zustand einer zerrissenen, für die Welt verlorenen Seele; „Am Rande einer Quelle" vernahm ich dasselbe heimliche Plätschern und Raunen, im „Waldesrauschen" dasselbe mystische Flüstern und Weben bis zum Brausen hin, das mir einst Liszts eigene Hände in Weimar geoffenbart hatten. In der letzten der den berühmten fünfzehn nachgeschickten Ungarischen Rhapsodien aber vermochte die stupende, witz- und geistsprühende Virtuosität des Künstlers völlig über die musikalische Leere des Stückes hinwegzutäuschen. Das sind nur ein paar Proben zur Charakterisierung dieses wunderbaren Spieles. Der Erfolg war denn auch unerhört, das Publikum, das den Saal überfüllt hatte, der furchtbar schweren Zeit, die uns niederdrückt, nicht mehr eingedenk. Und ganz wie zu Liszts Zeiten trieb auch hier die Begeisterung Auswüchse, die die Sache vom Erhabenen ins Lächerliche hinüberzogen.



Wiener Brief

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Im letzten außerordentlichen Gesellschaftskonzert (5. Dez.) hörten wir Beethovens „Missa solemnis". Wie zeitgemäß gerade jetzt die von Beethoven selbst dem letzten Teile des unsterblichen Werkes, dem „Dona nobis pacem" vorgesetzte Überschrift „Bitte um inneren und äußeren Frieden", die er dann durch die in den Satz eingeführte erschütternde Kriegsmusik so genial kühn illustriert ... Als vor zwei Jahren mit der „Missa solemnis" die Jahrhundertfeier unserer Gesellschaft der Musikfreunde eingeleitet wurde, hat Max Kalbeck in seinem für sie verfaßten Festprolog auf diesen berühmten von orthodoxen Kirchenmusikern freilich seit jeher scharf angefochtenen!) Ausnahmsmoment der großen D-Messe direkt angespielt. Um wieviel mehr ergriff Beethovens inbrünstige „Bitte um Frieden" jetzt — um einen Frieden, der für uns noch in weiter, weiter Ferne liegt! Wie Kapellmeister Schalk schon 1912 die neben der H moll-Messe Bachs großartigste aller Messen in Chor und Orchester gar herrlich herausgebracht, so auch diesmal wieder; nur das Soloquartett — Damen Kiurina, Durigo, Herren Preuß, Schwarz — stand dem glänzenden, vor zwei Jahren bewunderten Frau Noordewier-Reddingius, Ehepaar Felix und Adrienne Kraus, Tenorist F. Senius) einigermaßen nach. Das wunderbare Violinsolo in dem berückenden Engelgesang des „Benedictus" spielte mit gleichem Mitgefühl wie sein Vorgänger A. Rosé Prof. K. Prill, ein erster Meister seines Fachs; Prof. K. Dittrich saß neuerdings vor der Orgel. Der Saal war ausverkauft, dabei hielt das andachtsvoll lauschende Publikum wie in der Kirche mit jedem Beifallszeichen zurück, erst nach Schluß des Ganzen wurden durch um so stärkeren Applaus die Vorzüge der Aufführung, besonders seitens des trefflichen Dirigenten, anerkannt.

Sehr schöne Dirigentenleistungen bot O. Nedbal wieder am dritten Sinfonieabend des Tonkünstler-Orchesters (3. Dezember). Hans Pfitzners geistreiches programmatisches Vorspiel zu Kleists „Käthchen von Heilbronn", Beethovens Violinkonzert (mit K. Flesch als trefflichem, in dieser Aufgabe hier schon wiederholt bewährten Solisten), endlich Brahms' dritte Sinfonie (F dur), in welcher diesmal besonders der gesangvolle dritte Satz wirkte, bildeten das durchaus best einstudierte und ausdrucksvoll wiedergegebene Programm.

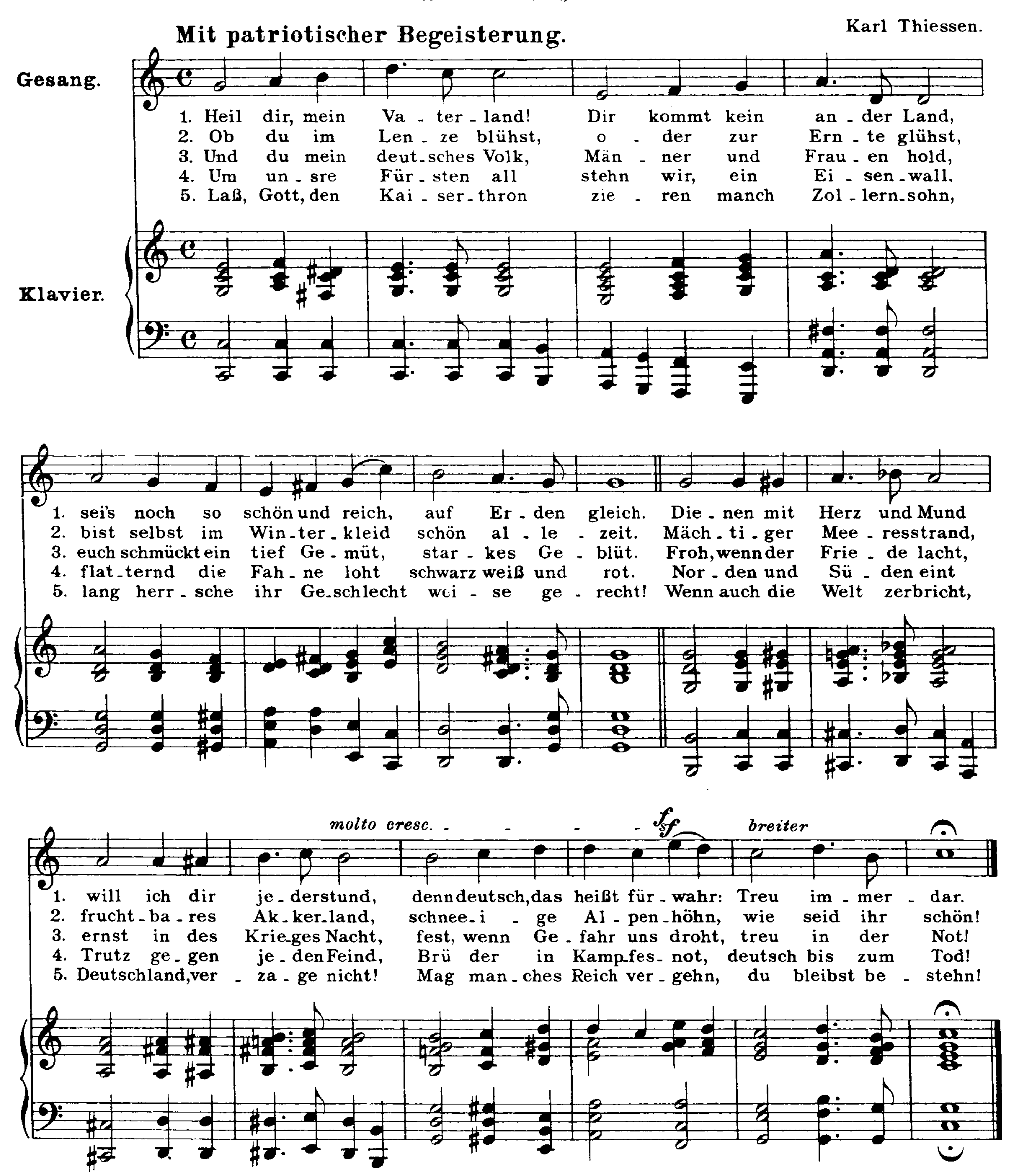
Eine besonders anziehende Vortragsordnung, nämlich lauter bekannte Meisterwerke bietend, hatte das in Wien so beliebte Böhmische Streichquartett an seinem dem Zwecke der Kriegsfürsorge gewidmeten Kammermusikabend (2. Dezember) gewählt. Da sich an diesem Tage zum 66. Male der Regierungsantritt unseres Kaisers Franz Josef jährte, wurde mit den „Gott erhalte ..."-Variationen aus Haydns „Kaiser-Quartett" (C dur) begonnen, worauf die großen Quartette von Schubert (G dur), Smetana (E moll „Aus meinem Leben") und Beethoven C dur Op. 59 Nr. 3 folgten. Spielten die „Böhmen" schon das phantasiereiche Schubertsche Quartett (das man wegen gewisser unheimlicher Stellen in den zwei ersten Sätzen wohl auch Gespensterquartett nennen könnte, wie man seinerzeit Mozarts D moll-Quartett wegen seines an den „steinernen Gast" erinnernden Anfanges „Geisterquartett" nannte) wahrhaft prachtvoll, so schien ihnen doch erst bei der ergreifenden musikalischen Selbstbiographie ihres unglücklich genialen Landsmannes Smetana so recht das Herz aufzugehen: mit dieser tiefst nachgefühlten, buchstäblich kongenialen Leistung errangen sie die Krone des Abends. Der Bedeutung des Werkes entsprechend hätte letztere allerdings dem Beethovenschen C dur-Quartett gebührt; die glänzenden heroischen Steigerungen, namentlich der den vier kleinen Instrumenten sinfonische Orchestermacht verleihenden berühmten Schlußfuge, fanden die trefflichen Spieler — so begeistert sie auch hier ins Zeug gingen — doch schon etwas ermüdet. Innerlichst dankbar für die gebotenen Hochgenüsse verließ man den Saal.

Seitens unserer einheimischen Quartettvereine (Rosé, Fitzner, Prill) ist die in Wien seit jeher besonders beliebte Kammermusik in der laufenden Spielzeit hauptsächlich durch Komponistenabende vertreten, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms usw. gewidmet. Auch das bald nach der Trauersäkularfeier (1909) von Dr. Kostersitz begründete, etwas gewagte Unternehmen einer Gesamtaufführung aller (83!) Streichquartette von J. Haydn erhält sich nun bei fast ungeschwächter Teilnahme schon das dritte Jahr.

Unter den vielen in jüngster Zeit zu patriotischen Zwecken veranstalteten Solokonzerten bildete das von dem bekannten Wagner-Sänger der Münchener Hofoper, Fritz Feinhals, am 7. Dezember veranstaltete für das Publikum noch eine eigene Sensation dadurch, daß der Künstler — derzeit Vizewachtmeister im 1. Feldartillerieregiment Prinz-Regent Luitpold — als solcher stürmisch begrüßt in seiner Kriegsuniform erschien. Man sah auch Verwundete, von Pflegeschwestern geführt, im Saale (dem mittleren des neuen Konzerthauses), und die Vortragsordnung war ganz danach geartet, der Zeitstimmung Rechnung zu tragen. Dahin gehörten die (musikalisch allerdings nicht sehr bedeutenden) textlich so ergreifenden Theodor Körner-Lieder (aus „Leyer und Schwert") „Abschied vom Leben" von Weber und „Gebet während der Schlacht" von Schubert (hier wäre die großartigere Vertonung Webers vorzuziehen gewesen!) und „Gebet" („Hör uns Allmächtiger") von Schwers, Löwes „Prinz Eugen", besonders aber eine rührende Geschichte patriotischer Aufopferung eines greisen deutschen Landmannes aus der unmittelbaren Gegenwart, betitelt „Ein Erntewagen" (Text von Nagel, Musik von Frank — beide Autoren uns unbekannt), am Schluß die „Wacht am Rhein" andeutend, welch letztere das Publikum darauf offenbar von dem Künstler im Original zu vernehmen wünschte, während er für den riesigen Beifall mit einer Zugabe dankte, die in einem feurigen Hymnus auf die zwei „vereint unbesiegbaren Kaiserreiche" ausgehend, dabei den markigen Bariton des Sängers wie auf den Leib geschrieben, die national-politische Begeisterung auf den Gipfel erhob. Alle zuletzt gebrachten Nummern — darunter auch das Körner-Schwerssche „Gebet" — mußte Feinhals wiederholen, dann wurde noch Zugabe auf Zugabe von ihm verlangt. Es war merkwürdig, wie seine Stimmittel immer frischer zu werden schienen, er sich immer mehr sozusagen einsang. So schön er auch an diesem Abend rein lyrische Partien von Schubert, Schumann, R. Strauß u. a. vortrug: daß ihm, dem geborenen Bühnenkünstler, das mehr dramatisch Gedachte doch am günstigsten liegt, war nicht zu verkennen. Übrigens hatte Feinhals aus München einen ungemein feinfühligen Klavierbegleiter, Herrn Wolfgang Ruoff, mitgebracht, der — auch als Solist nirgends Tasten-

Heil dir, mein Vaterland.

(Otto R. Hübner.)



Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Stich und Druck von W. Benicke in Leipzig.
22194

stürmer, überall nur eminent musikalischer Interpret! — mit zwei sehr schön gespielten Schubertschen Impromptus (den bekannten Bdur-Variationen Op. 142 Nr. 3 und dem in Asmoll Op. 90 Nr. 4) verdient beifällig die Zwischennummern besorgte.

„Tristan und Isolde" in unserer „Volksoper"? Das hätte man vor etwa einem Jahrzehnt, als dieses ursprünglich nur für das Schauspiel bestimmte Theater endgültig zur Oper überging, nicht für möglich gehalten. Aber auch lange nachher noch nicht. Erst voriges Jahr, als Direktor Rainer Simons so überraschend glücklich die „Meistersinger", bald darauf auch — nicht glänzend, aber mindestens anständig — „Parsifal" herausbrachte, dürften die diesbezüglichen „Tristan"-Bedenken geringer geworden sein.

Und nun wurden sie endlich ganz beseitigt durch die mit Rücksicht auf die bescheidenen Kräfte der Volksoper höchst lobenswerte Erstaufführung von Wagners gleich glühender als unendlich intimer und zartsinniger Liebestragödie an dieser Stelle am 13. Dezember. Vor allem war durchweg eine sehr verständige, sich möglichst dem großen tragischen Stil anpassende Regie zu bemerken, in welcher Hinsicht Direktor Simons' geübte Hand sich schon bei der Neuinszenierung von „Tristan und Isolde" in Darmstadt ausgezeichnet haben soll. Sehr schöne, stimmungsvolle Dekorationen, besonders im 2. und 3. Akt, ein reiches Leben auf der Bühne in den Schiffsszenen des 1. Aufzuges.

Für die fünf Hauptrollen brachten die Sänger: Herr Mann (Tristan), Frau Leffler (Isolde), Frl. Kalter (Bangäne), Herr Schipper (Kurwenal), Herr Nosalewicz (Marke) zunächst ausgiebige, sympathische und wohlgebildete Stimmen mit, auch in Vortrag und Spiel waren jeder und jede redlich bemüht, ihr Bestes zu geben. Von einer völligen Beherrschung des hier die höchsten Anforderungen stellenden Wagner-Stiles konnte freilich nicht die Rede sein. Etwa mit Ausnahme des Schipper, der auch wohl in einem Tristan-Ensemble von Bayreuth oder München (Prinz-Regenten-Theater) würdig seinen Mann stellen könnte. Immerhin — an ergreifenden, ja berückenden Momenten fehlte es nicht, und das Orchester (dem man freilich häufig eine stärkere Besetzung gewünscht hätte) vollbrachte unter Kapellmeister Anderiths sicherer, energischer, wenn auch nicht gerade poetisch inspirierender Leitung Wunder der Tapferkeit, zugleich in den weltentrückten Stellen der Liebesnacht im 2. Akt einen ungeahnten, seltenen Klangzauber entfaltend. Eine Konzession an das weniger aufnahmsfähige „große Publikum" verschuldete wohl die argen Striche im 2. Akt, welcher einige der musikalisch herrlichsten Stellen in der ersten Hälfte der großen Liebesszene zum Opfer fielen. Vielleicht könnte das in späteren Wiederholungen — die man ja nur recht sparsam, mit einer Art Weihe vornehmen möge! — doch noch korrigiert werden. Wohltuend berührte die Disziplin des Publikums: während der Vorstellung selbst unverbrüchliches Stillschweigen, nach Schluß der Akte — besonders ganz zuletzt — begeisterter Beifall und zahllose Hervorrufe. Die große Wien-Wagnergemeinde — bei Tristan freilich nur auf die wirklich Wissenden, ganz von Dichtung und Musik Erfüllten reduziert — beherrschte offenbar die Stimmung des Abends und schien mit der gebotenen Gesamtleistung zufrieden zu sein.

Für die hiesige, ebenso treue als zahlreiche Bruckner-Gemeinde bildet es immer eine Art Fest, wenn eines der wahrhaft großen Werke des vaterländischen Meisters zu gelungener Aufführung kommt, besonders wenn der berufenste aller Bruckner-Interpreten Ferdinand Löwe dirigiert. Wie herrlich brachte er am letzten Sinfonieabend des Konzertvereins (9. Dezember) wieder die in Wien neben der Romantischen (Nr. 4 Esdur) vorzüglich beliebte Brucknersche Siebente in Edur mit dem wunderbaren Traueradagio in Cismoll heraus! Aber auch die vorher — in Fortsetzung des Beethoven-Zyklus — gespielte Bdur-Sinfonie (Nr. 4) dieses Meisters kam namentlich im Adagio und Finale zur vollen Geltung. Nur bei der den Abend eröffnenden „Hebriden"-Ouvertüre Mendelssohns verspürte man einmal wieder die ungünstige Akustik des großen Konzerthaussaales im Verhältnis zu jener des Musikvereines.

Mit etwas ängstlicher Spannung sahen die echten Bruckner-Kenner und -Freunde der Aufführung der gewaltigen fünften Sinfonie des Meisters (Bdur) im 4. philharmonischen Konzert durch Weingartner entgegen. Letzterer hatte die genannte kontrapunktisch kunstvollste, aber auch kompliziertestε und für den Laien vielleicht schwerst faßliche der Brucknerschen Sinfonien hier noch nie aufgeführt: wie würde er, der bekanntlich leider kein Bruckner-Verehrer, sich mit den vielen episodischen Details und scharfen Stimmungskontrasten, die so leicht den Hörer den Faden verlieren lassen, auseinandersetzen? Nur im ersten Satz, dem häufig am wenigsten verstandenen, waren wir sehr angenehm enttäuscht; da kam alles schön vermittelt, ausdrucksvoll sprechend, sich zu einem großen Ganzen rundend, zu Gehör. Aber Adagio und Scherzo (bekanntlich motivisch aus demselben Grundgedanken entwickelt) wurden viel zu flüchtig heruntergespielt, da schien der Dirigent schon mit der Musik die rechte Fühlung verloren zu haben, die er dann allerdings für die Höhepunkte der gigantischen Doppelfuge des Finales und besonders dessen berühmte Apotheose am Schluß durch das zweite Bläserorchester teilweise wieder zurückgewann. Die „größte Instrumentalwirkung des 19. Jahrhunderts" — wie A. Göllerich die Schlußapotheose der „Fünften" Bruckners nannte — läßt sich eben einfach nicht umbringen, sie mag auch jetzt unter Weingartner die darauf nicht vorbereiteten Hörer förmlich niedergeworfen haben. Der elementar losbrechende Beifallssturm bezeugte es.

Völlig einwandfrei wurden im letzten philharmonischen Konzerte die vorher gespielten Programmnummern dargestellt: Spohrs lange nicht gehörte Jessondie-Ouvertüre und die zwei Sätze der unvollendeten Hmoll-Sinfonie Schuberts. Welcher Gegensatz in diesen beiden um dieselbe Zeit (1822—1823) komponierten Werken! Wie verblaßt trotz aller liebenswürdigen Einzelheiten im ganzen die einst so gefeierte Spohrsche Ouvertüre gegenüber der unverwelklichen Jugendfrische der Schubertschen Sinfonie, bei der man sich förmlich immer von neuem auf jeden Takt freut.... Hierin zeigt sich eben so recht der Unterschied des Genius vom Talente, welch ersterer Ewigkeitswerte schafft, während der letztere doch mehr oder minder durch zeitliche Schranken gebunden erscheint.

Die sonst in der abgelaufenen Woche veranstalteten Konzerte dienten fast ausschließlich den verschiedenen Zwecken der Kriegsfürsorge, darunter zwei besonders glänzende „Sensations"-Konzerte, wie man das in Wien nennt — vom Ehepaar Weingartner unter Mitwirkung der polnischen Wunderknaben Feuermann (Siegmund: Geiger, Emanuel: Cellist) gegeben und von L. Slezak, dem erklärten Lieblingstenor unseres Publikums, der leider nicht mehr der Hofoper angehört.

Eine „Sensation" im kleinen verschaffte den Besuchern der für die Saison erste Musikabend des Wiener Akademischen Wagner-Vereins dadurch, daß er den gefeierten Komponisten der Oper Notre-Dame und der kürzlich von den Philharmonikern nach der vorjährigen Uraufführung zu glänzender Wiederholung gebrachten Esdur-Sinfonie Franz Schmidt, der lange Jahre als philharmonisches Mitglied Berufscellist gewesen, als glänzenden Klaviervirtuosen vorführte. Zwar als geistreichen und eminent musikalischen Interpreten am Flügel kannten wir ihn schon. Hat er doch einmal durch seine erstaunlich klare und stilvolle Klavierübertragung von R. Strauß' „Zarathustra" Bewunderung erregt. Aber diese grandiose Bravour und bis in die kleinste Note vollendete Technik, wie er sie an Liszts „Venezia e Napoli" (2. Teil) betätigte, war uns doch an ihm neu. Man rief ihn immer von neuem stürmisch hervor, aber zu einer Zugabe verstand er sich nicht. Als Meister des Vortrages hatte er sich schon früher in einem anderen Lisztschen Stück, einem selten gehörten, besonders harmonisch interessanten Impromptu gezeigt, um dann später — als Vertreter der Klavierstimme — in Schuberts Forellenquintett, bald führend, bald

nachgebend, überall den rechten kammermusikalischen Ton zu treffen. Eine wenig bekannte, größtenteils ergreifend schöne Kantate von J. S. Bach („Ach Herr, wir armen Sünder") für Soli, Chor und Orchester und Händels Halleluja aus dem „Messias" standen wie Säulen zu Anfang und Schluß der Vortragsordnung. Ein kleines, aber Eliteorchester, aus lauter Hofmusikern gebildet, und der durch Mitglieder des akademischen Gesangvereins verstärkte Vereinschor, in Vertretung des ins Feld berufenen eigentlichen Vereinsdirigenten, Universitätsmusikdirektor Pavlikovsky, vom Universitätslektor Franz Moser mit vornehmer Ruhe geleitet, brachte das Ensemble zu bester Wirkung. Unter den Solisten fand sich der jugendliche Bassist Herr Dankwart Gülcher (auch über geläufige Koloraturen gebietend) noch besser in den schwierigen Bach-Stil als der Tenor Herr Max Ehl. Der Alt, in dieser Kantate nur auf ein einziges, allerdings sehr ausdrucksvolles Rezitativ beschränkt, fand in Frl. Helene Kröker die rechte, geistig wie rein musikalisch kongeniale Interpretin. Alle Vorzüge ihrer meisterlichen Stimmbildung, ihrer unfehlbaren Treffsicherheit und feinen, poetischen Nachempfindung konnte Frl. Kröker erst in fünf eigenartigen, stimmungsvollen Liedern von Siegmund v. Hausegger entfalten, zugleich vom Dirigenten Herrn F. Moser so feinfühlig begleitet, daß der Erfolg ein vollständiger war und Frl. Kröker auf den großen Beifall noch ein Lied Hauseggers zugab. Daß wir in Frl. Kröker — die ja auch viel gesuchte, anerkannte Gesangslehrerin — eine unserer berufensten Lieder- und Oratoriensängerinnen besitzen, hat sich an diesem so anregenden Musikabend neuerdings erfreulichst gezeigt.



Die erste Tannhäuser-Aufführung in München

Ungedruckte Briefe von Wagner und Dingelstedt

Als Franz Dingelstedt, der am 8. August 1850 mit lebhaftem Anteil die Uraufführung von Richard Wagners Lohengrin in Weimar erlebt hatte, bayerischer Hofintendant geworden war, faßte er alsbald den Plan, Wagners Tannhäuser in München aufzuführen. Dieser lebte damals als verbannter Revolutionär in Zürich, und zwischen ihm und dem ehemaligen „kosmopolitischen Nachtwächter" entspann sich nun über den Plan der Aufführung ein interessanter, bisher unbekannt gebliebener Briefwechsel, den Dr. Georg Büttner in Leipzig im Dezemberheft der „Süddeutschen Monatshefte" veröffentlicht. Wagner war es, wie er in einem Briefe an Dingelstedt vom 20. März 1854 ausspricht, wohl zufrieden, sein Werk in München aufgeführt zu sehen, machte aber zugleich ernste künstlerische Bedenken geltend. „Meine Opern werden — so schrieb er — gemeinhin auf den deutschen Theatern durchaus falsch und schlecht aufgeführt: täglich erhalte ich haarsträubende Beweise von der unglaublichen Gedankenlosigkeit und Stumpfsinnigkeit unserer Sänger und Dirigenten. Daß demohngeachtet z. B. der ‚Tannhäuser' überall, wo er noch gegeben wurde, Glück und Kassa machte, ist mir zu einem gemütlichen Rätsel geworden, das ich anfangs nur durch Ironie zu lösen vermochte, für das ich jetzt aber doch eine Erklärung in folgenden Umständen erhalten habe. Zumal bei den geringeren Theatern traf ich meistens auf junge, dem Enthusiasmus noch zugängliche Dirigenten, welche die ungewohnte Aufgabe, selbst wenn sie sie nicht vollkommen richtig verstanden, mit ihren mannigfachen, rein musikalisch-technischen Erfordernissen dermaßen einnahm, daß sie eine ungewöhnliche Tätigkeit zu ihrer Lösung ins Werk setzten." Was diese Verhältnisse in München betraf, so erklärte Wagner gerade heraus, er müsse den dortigen Hofkapellmeister Lachner „für vollkommen unfähig halten, sich mit meinen Intentionen vertraut und befreundet machen zu können". Allerdings hebt Wagner selbst hervor, daß München für die mangelnde Willigkeit oder Fähigkeit des Orchesterleiters einen Ersatz durch eine vorzügliche Besetzung der Titelrolle bieten könnte, wofür dort in der Person des Sängers Härtinger eine hervorragende Kraft zur Verfügung stehe. „Dies ist die Rücksicht, die mich für eine Aufführung in München besonders eingenommen sein läßt."

Dingelstedt zeigte sich für den Plan warm interessiert und wollte den Tannhäuser schon im Sommer zur Zeit der Industrieausstellung herausbringen. Wagner ließ ihm darauf die von ihm verfaßte ausführliche Anweisung zur Aufführung der Oper zugehen, auf deren genaue Beachtung er mit besonderem Nachdrucke drängte. Aber schon im Mai mußte Dingelstedt melden, daß die Aufführung verschoben werden müsse, und er bat Wagner, sich weder hierdurch noch durch die gegen das Werk des „roten Republikaners" sich geltend machende Opposition verstimmen oder irre machen zu lassen. Wagner antwortete am 3. Juni, er wolle Dingelstedt keineswegs drängen; was ihm am Herzen liege, sei, daß die Aufführung, finde sie statt, wann sie wolle, auch wirklich gut und ehrenvoll ausfalle. „Nun erhalte ich aber neuerdings wieder so starken und triftigen Grund, ein dereinstiges gutes Resultat zu bezweifeln, sobald die Oper unter Herrn Lachners Leitung zutage gefördert werden soll, daß ich diese Zweifel unmöglich vor Ihnen verbergen kann. Von kompetentester Seite her erhalte ich die Versicherung, daß Herr Lachner, selbst beim redlichsten Willen, unfähig sei, mein Werk mit dem erforderlichen Geist aufzuführen." Diese Erwägung veranlaßte Wagner zu dem Vorschlage, ob es nicht möglich sei, ihm wenigstens für vier Wochen freies Geleit zu einer Reise nach München zu erwirken, damit er selbst die Vorbereitungen der Aufführung überwachen könne. Das war unausführbar. Dingelstedt aber hielt an dem Tannhäuser-Plane allen Intrigen zum Trotze fest, und es gelang ihm, die Einstudierung durchzusetzen. Wagner erfuhr den Beginn der Vorbereitungsarbeiten erst aus den Zeitungen. Er erklärte sich bereit, seine früheren Bedenken gegen die Aufführung aufzugeben, forderte hingegen ein ziemlich erhebliches Honorar, nämlich 100 Louisdor. In diesem Punkte kam, wie der Briefwechsel ergibt, Dingelstedt dem Tondichter nach Kräften entgegen, wenn er auch nicht seine Forderung ganz bewilligen konnte, und so ging denn am 12. August 1855 das Werk wirklich über die Bretter des Münchener Hoftheaters. Schon am nächsten Tage meldete Dingelstedt voller Freude dem Meister: „Wenn ich über die Aufführung sage, daß Sie selbst Freude daran gehabt hätten, so bedeutet das viel, sicher nicht zu viel ... In erster Linie hat Lachner und die Kapelle sich um das Werk verdient gemacht: niemals ist eines so fleißig studiert, so feurig ausgeführt worden ... Die Ausstattung war, wie sie nur in München sein kann — Paris und Berlin keineswegs ausgenommen, von Wien nicht zu reden; bei uns wirken alle Künstler und alle Künste zusammen, anderwärts glänzt der Schneider auf Kosten des Zeichners oder der Maler ringt mit dem Maschinisten. Ich habe nie etwas ähnliches gesehen, wie Ihren zweiten Aufzug gestern abend". Natürlich hatte Wagner an dem Münchener Erfolge auch seine Freude. „Herrn Lachner (so antwortete er am 16. August) werde ich jedenfalls morgen antworten, um ihm zu danken. In der Tat ist es für mich zum verwundern, wie schnell in München ein Umschlag zu meinen Gunsten stattgefunden hat, ich muß — entschuldigen Sie! — fast darüber lachen." Daß dann Dingelstedt seine plötzliche Entlassung aus dem Amte im Jahre 1857 selbst mit dem Kampfe um Wagners Tannhäuser in Verbindung gebracht hat, ist bekannt.

Berichte aus **Stuttgart, Berlin, Chemnitz, Leipzig, Hamburg, München** u. a. mußten fürs nächste Heft zurückgestellt werden.

Rundschau

Oper

Berlin Die Mühle der Neueinstudierungen klappert nur langsam in den Berliner Opernhäusern, und da die Presse fast nur eingeladen wird, um die Einverleibung eines neuen oder lange ausgeruhten Werks in den Spielplan zu registrieren, ist der Stoff zur Berichterstattung auf dem Gebiet der Oper nur spärlich. Bei Gastspielen bleibt der Kritiker verwundert am Theaterzettel stehen; weiter darf er nicht gehen. Was kümmern ihn denn auch Gäste? die sind doch lediglich Angelegenheit der Direktion. Will der Herr Intendant oder Direktor diesen oder jenen Künstler für sein Institut verpflichten, so denkt er gar nicht daran, sich den neuen Mann oder die neue Dame durch etwaige Bedenken der Kritik „vermasseln" zu lassen, wie ein sehr passender Berliner Ausdruck die Situation kennzeichnet. Engagementsgastspiele sind lediglich Privatsache zwischen Chef und Künstler. Erst wenn der Kontrakt mit Hilfe des allgewaltigen, häufig nur seine eigensten Interessen verfolgenden Agenten unterschrieben und besiegelt ist, dürfen Publikum und Presse staunen oder schimpfen. Der Herr Chef hat seine ihm aufgeredete neue Hoffnung, der Künstler (die Künstlerin) seinen (ihren) Kontrakt, und der Agent bekommt seine Prozentchen. Alles andere ist Nebensache. Die Folge davon ist aber die große Reihe Fehlengagements an der Kgl. Oper sowohl wie am Deutschen Opernhaus, bei dessen Direktion eine ganz bestimmte Berliner „uninteressierte" Gruppe von Musik- und Operndilettanten besonderen Einfluß hat, durch den Anfänger auf diese Bühne kommen, die sich erst an kleineren Bühnen die Sporen verdienen sollten, zu ihrem eigenen Heile und dem des Opernhauses. Überhaupt ist das System der Protektion in Charlottenburg beinahe so weit gereift, daß man bald die Früchte davon in der Öffentlichkeit zu erwarten hat. Da gibt es Sängerinnen und Sänger, die zu ihrem großen Leidwesen so gut wie niemals eine Rolle bekommen, obwohl ihr Kontrakt weitergeht und ihre Gagen — wenigstens in normalen Zeiten — regelmäßig steigen. Die leidige Kapellmeisterfrage hat glücklicherweise (es ist traurig, daß man hier vom Glück sprechen muß) durch den Krieg eine günstige Wendung erfahren. Der vom Direktor und jener oben bezeichneten Interessentengruppe während der zwei ersten Spielzeiten viel zu sehr in den Vordergrund gezwungene Kapellmeister Ignatz Waghalter hat erst bis Ende November warten müssen, um in diesem Winter auftreten zu können, wegen seiner russisch-polnischen Abstammung. Er hat sich nun zwar schnell nationalisieren lassen und seine gesinnungstüchtige Abschüttelung seines Vaterlandes ist glatt vonstatten gegangen, aber er ist darum doch kein besserer Kapellmeister geworden.

Kürzlich hat Waghalter „Fra Diavolo" neu einstudiert; angeblich; vom Studium war wenig zu merken. Es klappte an allen Ecken und Enden nicht. Selbst ein so bewährtes Mitglied wie Hertha Stolzenberg versagte. Chor und Orchester schienen gewettet zu haben, wer wohl zuerst fertig sein würde. Über die Frage, ob man im Augenblick nicht besser täte, deutsche komische Opern aufzuführen statt welscher, will ich mich hier jetzt nicht aussprechen. Das Publikum scheint gegen den toten Auber nichts einzuwenden zu haben, denn es geht fleißig hin zum vergötterten Räuberhauptmann. Aber wenn man „Fra Diavolo" jetzt aufführt, so bitte als „richtige" komische Oper, ohne Trauermarschtempi und mit ordentlicher Verulkung des englischen Ehepaars. Wir wollen ruhig weiter so „barbarisch" sein, John Bull und seine Lady zur Zielscheibe unseres Witzes zu machen. Besser wir behandeln sie mit Ulk, als wie sie uns mit Schwindeleien.

Also diese komische Oper wurde zu einer der tragischesten Aufführungen, die wir im Charlottenburger Opernhaus erlebt haben. Ebenfalls tragisch, obschon nie heiter gemeint, war der Versuch, mit Heinrich Zoellners Oper „Der Überfall" der Zeit gerecht zu werden. Bei aller Hochachtung, die ich vor Zoellner habe, kann ich dieses Werk nicht preisen. Es berührte fast peinlich, eine so ernste, schwere Stunde im Leben eines Soldaten musikalisch-sentimental ausstaffiert vor sich ablaufen zu sehen. Fürchterlich genug, daß so etwas, wie dieser Franktireurüberfall, jetzt draußen jeden Tag unseren Tapfersten passieren kann. Als Theaterstück aber ist es abstoßend und darum war die Wahl unzeitgemäß. Das Stück verschwand schnell wieder vom Spielplan und dient seitdem höchstens noch als Lückenbüßer.

Aber nach so viel Ablehnung freut es mich, auch von etwas Gutem, etwas wirklich erlösend Eindrucksvollem berichten zu können. Und das ist die erste Aufführung der „Walküre" im Deutschen Opernhause. Das Unvergeßliche daran war der Wotan Plaschkes. Einen solchen Vertreter dieser Rolle haben wir in Berlin seit Jahren nicht mehr erlebt. Selbst van Rooy hat mich nie so gewaltig zu packen vermocht wie dieser Sänger, Denker und Darsteller. Offen gesagt: es war das erste Mal, daß ich mich bei der Erzählung im zweiten Akt nicht gelangweilt habe. In der Partitur habe ich sie zu Hause so oft mit größtem künstlerischen Genuß nachgelesen und mich immer gefragt: Warum eigentlich singt das keiner so gewaltig, wie es da auf dem Papier steht? Plaschke hat meine oft energisch verteidigte Ansicht, daß die Erzählung sehr wirkungsvoll sein kann, bestätigt. Weniger gut nahm sich Loeltgen als Siegmund aus. Zu weich einerseits, dann, wie wenn er noch eine andere Seele in seinem Busen hätte, plötzlich so übertrieben heldenhaft, daß man beständig im Gefühl der Theatralik gehalten wurde. Die Sieglinde Frl. Zimmermanns machte daneben einen weit echteren Eindruck. Auch stimmlich war sie auffallend gut, was man von Loeltgen nicht durchweg behaupten kann. Prächtig, eine würdige Wotanstochter, sang und spielte Melanie Kurt die Brünnhilde. Und nicht vergessen sei der Kapellmeister Mörike, der mit dieser Aufführung sich vollkommen als der Wagner-Dirigent auswies, als der er sich noch nicht recht gezeigt, aber für den man ihn von Anfang an gehalten hatte.

Ganz nett verlief auch, diesmal im Kgl. Opernhause, eine Neueinstudierung von Leo Blechs Spieloper „Versiegelt" unter Leitung des Komponisten. Ich hörte dieses Werk zum ersten Male und hatte, offen gestanden, mehr Grundlegendes zur Wiedererweckung der deutschen komischen Oper erwartet. Man hatte wohl doch seinerzeit etwas zuviel Wesens davon gemacht, wenigstens von der Musik. Das Buch ist besser als die Musik, ja ich glaube, man könnte es ganz wirkungsvoll als Lustspiel, gänzlich ohne musikalische Einkleidung, zur Aufführung bringen. Blech begeht im Anfang den bösen Fehler, die Singstimmen im schnellen Tempo zu sprunghaft zu behandeln, in falschem Verstehen des Parlandotons. Die Folge ist die Unmöglichkeit, selbst bei deutlichster Aussprache der Sänger mehr als gelegentliche Worte aufzufangen. Später, mit dem Eintritt des Ratsdieners Lampe, wird das besser; doch leider verfällt Blech später wieder in den alten Fehler. Daß die Musik keine besonderen physiognomischen Züge hat, ist wohl von der Kritik stets zugegeben worden. Die Darstellung war, abgesehen von einigen Überstürzungen, sehr munter und manchmal recht unterhaltsam. Frl. Artôt de Padilla als Witib Gertrud, Herr Bronsgeest als liebegirrender Bürgermeister und Herr Hey (Lampe) waren die Träger der Hauptrollen, die sie mit sichtlichem Vergnügen und vollem Gelingen durchführten. Überhaupt muß man anerkennen, daß komische Opernaufführungen gelegentlich im Kgl. Opernhause ganz ausnehmend gut ausfallen, weit besser als große Opern oder Wagnersche Werke, in denen man manchmal recht unangenehm bedeutende Vertreter dieser oder jener Hauptrolle vermißt. Die Kgl. Oper hat z. B. leider noch immer keinen ihrer würdigen Heldenbariton. Bischoff ist beim besten Willen keiner. Wann wird er kommen?

Daran, daß ich über die beiden Opernhäuser kritisch scharf und hemmungslos berichte, mag man ersehen, daß das Theatergeschäft aus dem Stadium, wo man gern bereit war, in Anbetracht der schweren Zeiten Rücksicht zu nehmen, heraus ist.

Beide Opern haben freilich bei weitem nicht die Besuchsziffern der Friedenszeiten aufzuweisen, aber sie halten sich, und man hört kaum einmal eine Klage von seiten der Sänger. Möge ein gütiges Schicksal es wollen, daß dies während der schweren Prüfung unseres Vaterlandes so bleiben kann.

H. W. Draber

Noten am Rande

Der Allgemeine Deutsche Musikverein läßt das im kommenden Frühjahr ausstehende 50. Tonkünstlerfest ausfallen. Ferner teilt er mit, daß er zwei ausländische Mitglieder ausgeschlossen habe: Saint-Saëns und Jaques-Dalcroze. Ersterer habe sich 1911 zur Mitwirkung an der Liszt-Feier des Vereins in Heidelberg bereit erklärt, „um alte Mißverständnisse aus der Welt zu schaffen", und sei damals Ehrenmitglied geworden. Da er nun aber wieder gegen das Deutschtum im allgemeinen wie gegen die deutsche Musik im besondern, und zwar in häßlichster Form protestiert habe, sei sein Name gestrichen. Jaques-Dalcroze sei aber ausgeschlossen, weil er den albernen „Protest gegen deutsche Barbarei" unterzeichnet habe, obwohl er von dessen Unwahrheit überzeugt sein mußte.

Kreuz und Quer

Berlin. Wie allgemein bekannt, ist die Originalmelodie unserer deutschen Volkshymne „Heil dir im Siegerkranz" englischen Ursprungs. Es ist in jetziger Zeit wohl ein allgemeines Verlangen, für unsere Volkshymne eine eigene deutsche Melodie zu besitzen. Der bekannte Berliner Komponist Hugo Kaun hat nunmehr den Text in eine neue volkstümliche Melodie gekleidet. Der Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann (Leipzig) hat den Preis so billig angesetzt (Klavier mit Gesang 20 Pf., Volksausgabe 10 Pf., Schulausgabe 5 Pf.), daß diese echt deutsche Volkshymne jedermann zugänglich ist.

— Frau Eugenie Premyslav-Stoltz, die bekannte Cellovirtuosin, hat kürzlich im zweiten Philharmonischen Konzert in Dresden mit dem Vortrag des d'Albert-Konzertes einen großen Erfolg errungen.

— Die Konzert- und Oratoriensängerin Friedl Hollstein hat dieser Tage eine längere Konzertreise beendet, bei der sie in selbstloser Weise ihre Kunst in den Dienst des Roten Kreuzes (zur Linderung der Kriegsnot) gestellt hatte. Die Reise führte durch die bedeutendsten Städte Süddeutschlands und Thüringens. In allen Städten erbrachten die Konzerte einen starken materiellen Erfolg, der aber auch in künstlerischer Beziehung vollgültig war, da die Leistungen der Künstlerin von der Presse durchaus lobend anerkannt wurden.

— Der Mangel an Militärmusikern macht sich so fühlbar, daß selbst schon neue Regimenter ohne Musik fort mußten. Die sogen. Bataillonsmusiker fehlen meist ganz. Wo aber das Personal aufgebracht werden konnte, fehlt es an Instrumenten. Es wird deshalb gebeten, solche abzugeben oder zu stiften und an den „Bund für freiwilligen Vaterlandsdienst", Berlin W 9, Bellevuestr. 21—22, zu senden.
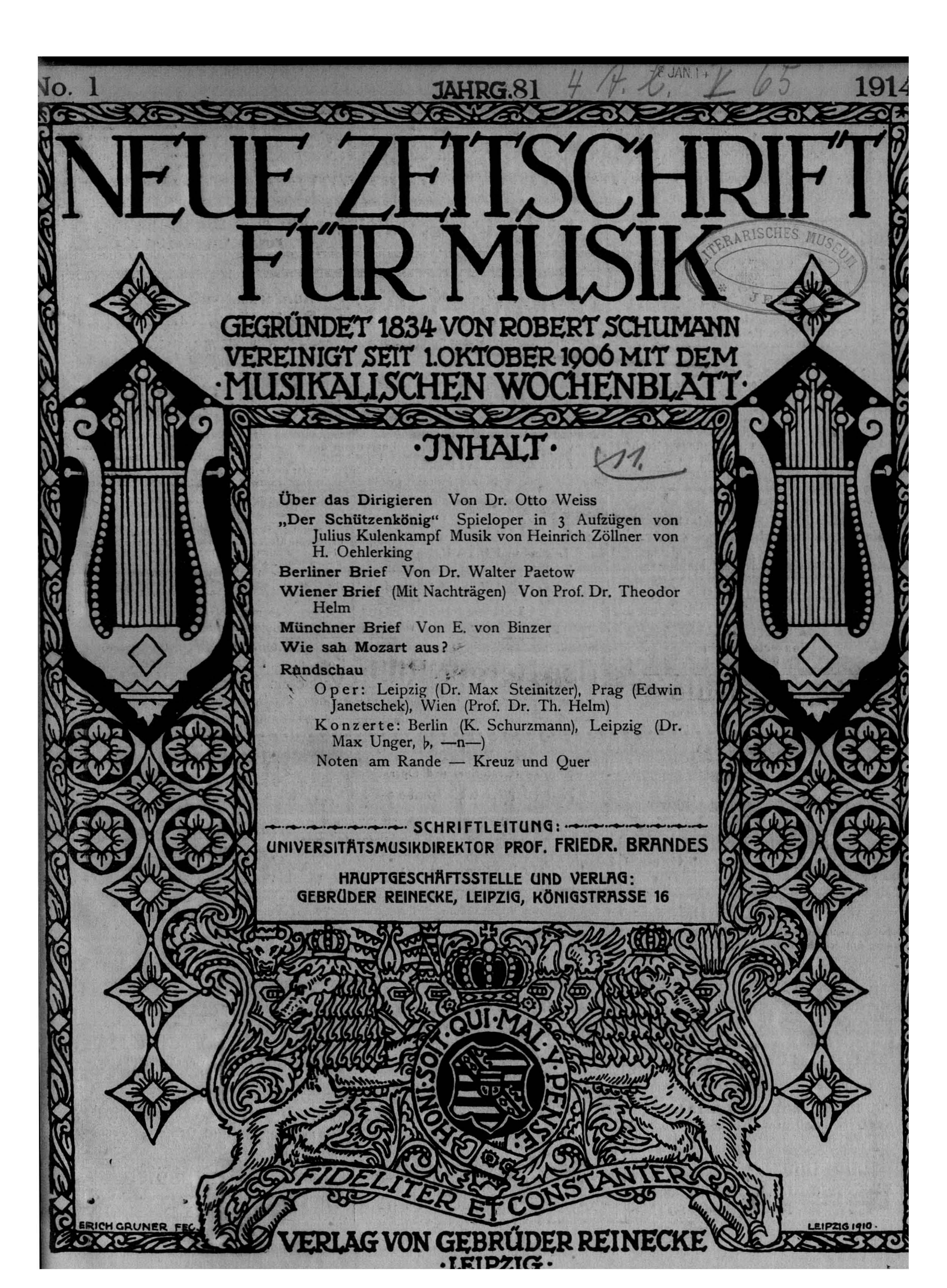
Genf. An den Folgen einer Lungenentzündung starb hier Bernhard Stavenhagen, der bekannte Pianist und Dirigent, im Alter von 52 Jahren (geboren 1852 in Greiz). Er war einer der bedeutendsten jüngeren Liszt-Schüler. Kurze Zeit wirkte er als Dirigent in Weimar und München, seit einer Reihe von Jahren in Genf, wo er die Abonnementskonzerte dirigierte und Klavierprofessor am Konservatorium war. Auch als Komponist (2 Klavierkonzerte, Lieder) ist er hervorgetreten.

München. Unsere hochgeschätzte Mitarbeiterin, die bekannte Pianistin und ausgezeichnete Klavierpädagogin Fräulein Erika v. Binzer ist zum Ehrenmitglied der Reg. Accademia filarmonica zu Bologna ernannt worden.

— Die Konzertsängerin Berta Manz sang hier kürzlich erfolgreich bei Wohltätigkeitskonzerten Lieder von Brahms, W. Mauke und R. Strauß; besonders gefielen auch Duettvorträge mit der königlichen Hofopernsängerin Luise Höfer.

Rom. Hier starb im 70. Lebensjahre Italiens gegenwärtig bedeutendster Musiker Giovanni Sgambati. Er gehörte einst Liszts Schülerkreise an und lernte dort die deutsche Musik kennen und lieben. Für sie war er seitdem in seinem Vaterlande rastlos, und zwar auch als Dirigent tätig. Nachdrücklich trat er für die Sinfonien Beethovens ein, und die großen Lisztschen Orchesterwerke führte er als einer der ersten in seiner Heimat auf. Nicht weniger sorgte er dort als erster für das Bekanntwerden der Werke von Schumann und Brahms. Wertvolle Kammermusik, eine Sinfonie und ein wirkungsvolles „Requiem" aus seiner Feder sind auch in Deutschland viel aufgeführt worden; auf Richard Wagners Empfehlung wurde eine ganze Reihe seiner Werke in Deutschland gedruckt. Sgambati bekleidete die Stelle eines ersten Klavierprofessors am Konservatorium der Cäcilienakademie in Rom. Einen ausführlichen Aufsatz widmeten wir Sgambati zum 70. Geburtstage, 18. Mai 1913 (Heft 19 des Jahrganges 1913).

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.



No. 1 JAHRG. 81 1914

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN
VEREINIGT SEIT 1. OKTOBER 1906 MIT DEM
·MUSIKALISCHEN WOCHENBLATT·

·INHALT·

SCHRIFTLEITUNG:
UNIVERSITÄTSMUSIKDIREKTOR PROF. FRIEDR. BRANDES

HAUPTGESCHÄFTSSTELLE UND VERLAG:
GEBRÜDER REINECKE, LEIPZIG, KÖNIGSTRASSE 16

VERLAG VON GEBRÜDER REINECKE
·LEIPZIG·

Der Preis eines Kästchens von 4 Zeilen Raum beträgt 6 M. pro Vierteljahr, in welchem Preise das Gratis-Abonnement des Blattes mit inbegriffen ist.

Künstler-Adressen

Anzeigen nimmt der Verlag von Gebr. Reinecke entgegen — Anzeigen, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt, gelten als auf ein weiteres Quartal erneuert.

Sopran.

Hildegard Börner
Konzertsängerin und Gesangspädagogin
Lehrerin am Konservatorium der Musik
Coblenz a. Rh., Mainzerstr. 6.

Hanna Bostroem
Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran)
Schöneberg b. Berlin, Bozenerstraße 18.

Anna Führer
Sopran, Konzert, Oratorien, Gesangsunterricht
Leipzig, Südstraße 59 II.
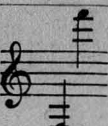
Rose Gaertner ✦ Sopran
Konzert und Oratorien — Gesangsunterricht
Leipzig, Inselstraße 9 III.

Elsa Gregory
Zur Laute — Zum Klavier
Berlin-Grunewald, Teplitzerstr. 5.

Frau Martha Günther
Oratorien- u. Liedersängerin (Sopran)
Plauen i. V., Wildstr. 6.

Bertha Manz
Konzertsängerin
MÜNCHEN, Möhlstr. 9 od. Konzertb. Gutmann.

Agnes Oehler
Lieder- und Oratoriensängerin,
Bonn a. Rh., Venusbergweg 14.



Erna Piltz
Lieder- u. Oratorien-Sängerin
Sopran
Eisenach, Richardstrasse 6.
Fernruf 719.

Elisabeth Rüdinger
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Schule: Hedmondt-Marchesi
Leipzig-Gohlis Herloßsohnstr. 14, I.

Marie Schlesinger
Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran). Gesangsunterricht. **Leipzig**, Zeitzerstr. 8 III.

Gertrud Schmidt-Riedel
(Hoher Sopran)
Konzert, Lied, Oratorium, Kirchengesang
Berlin-Charlottenburg, Leibnitzstr. 87.
Fernspr.-Amt Steinplatz 1136.

Vera Schmidt
Konzert- und Oratoriensängerin
Telefon 9536 **Leipzig** Ferd. Rhodestr. 27.

Wilma Tamme
Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Leutzscherstraße 16 II.

Ella Thiess-Lachmann
Lieder- u. Oratoriensängerin
Halle a. S., Goethestr. 30 II.

Friedl Hollstein, Altistin
Lieder — Oratorien
BERLIN W. 30, Neue Winterfeldtstr. 36
Fernspr. Amt Nollendorf 8142

Anna van Nievelt
Konzertsängerin, Contra-Alt.
Berlin W. 15, Fasanenstr. 40

Charlotte Boerlage-Reyers
Konzert — Lieder — Orator. Hoher Sopran.
Landshuterstr. 1, BERLIN.
Vertretung: Hermann Wolff, Berlin.

Theo Reimer
Impressario der Künstlergruppe. Centrale: BERLIN W. Prinzregentenstr. 93/94. Telefon Amt Uhland 4204.
Filiale (wie bisher): Essen-Ruhr, Irmgardstr. 11. Tel. 5532.

Hilda Saldern
Lieder- und Oratoriensängerin,
Hoher Sopran
Stuttgart, Wagenburgstr. 16
Telephon 6694.

Stuttgart, den 5. Sept. 1912.
Fräulein Hilda Saldern, hier, empfehle ich hierdurch als Künstlerin von gediegener, technischer Schulung und feinem, musikalischem Verständnis, aufs Wärmste. Ihre Leistungen im Konzertsaal dürften des Erfolges überall sicher sein.
Generalmusikdirektor
Professor Dr. Max Schillings.

Jsa Berger-Rilba
Konzert — Oratorien. Hoher Sopran.
Vertreter: Herm. Wolff, Berlin

Kgl. Bayr. Kammersängerin
Irma Koboth
Sopran (Oratorium und Oper)
Nürnberg, Celtisplatz 8

Leipziger Madrigalvereinigung
Leitung: Dr. Max Unger. Adresse: Seb. Beck, Leipzig-Gautzsch, Oststraße 53.
(Anna Führer, Vera Schmidt, Mary Weiss, Clara Wendt, Helene Milzer, Maria Schultz-Birch, Curt Schirner, Dr. G. Voigt, Seb. Beck, Jacques Euff)

Alt

Clara Funke
Lieder- und Oratoriensängerin
(Alt-Mezzosopran)
Frankfurt a. M., Trutz 1.

Anna Graeve
Konzert und Oratorien (Alt).
Berlin-Friedenau, Fregestr. 40.

Wilhelmine Nüssle
Lieder- und Oratoriensängerin
— (Alt und Mezzosopran) —
DRESDEN, Pragerstrasse 11.

Ida Pepper-Schörling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Mezzosopran und Alt)
DRESDEN-A., Uhlandstr. 19.

Maria Schultz-Birch
Alt — Mezzosopran,
Leipzig, Ulanenstraße 10.
1. Referenzen und Kritiken.

Tenor

Joachim Breiding
Konzert- und Oratoriensänger (Tenor)
Frankfurt a. Main I, Richard-Wagnerstr. 5.

Dr. Otto von Ecker-Eckhofen
Ges.-Pädagoge und Oratorien-Tenor
Leipzig, Könneritzstrasse 2.

David Eichhöfer
Opern- und Konzert-Tenor
DETMOLD.

Buchdruckerei Robert Noske, Borna-Leipzig

No. 52 JAHRG. 81



GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN
VEREINIGT SEIT 1. OKTOBER 1906 MIT DEM
·MUSIKALISCHEN WOCHENBLATT·

·INHALT·

SCHRIFTLEITUNG:
UNIVERSITÄTSMUSIKDIREKTOR PROF. FRIEDRICH BRANDES

HAUPTGESCHÄFTSSTELLE UND VERLAG:
GEBRÜDER REINECKE, LEIPZIG, KÖNIGSTRASSE 2

VERLAG VON GEBRÜDER REINECKE
·LEIPZIG·

Der Preis eines Kästchens von 4 Zeilen Raum beträgt 6 M. pro Vierteljahr, in welchem Preise das Gratis-Abonnement des Blattes mit inbegriffen ist.

Künstler-Adressen

Anzeigen nimmt der Verlag von Gebr. Reinecke entgegen. — Anzeigen, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt, gelten als auf ein weiteres Quartal erneuert.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.